



UNIVERSIDAD DE  
CASTILLA-LA MANCHA

*La recepción del Tristán en la narrativa europea del siglo  
XII y primeros años del XIII*

*Tesis doctoral presentada por:*

*D. Ramón García Pradas*

*Dirigida por:*

*Dra. D<sup>a</sup>. Montserrat Morales Peco*

*Departamento de Filología Moderna*

*Facultad de Letras*

## **AGRADECIMIENTOS**

Ante todo, me gustaría empezar dando las gracias a los miembros del Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Castilla-La Mancha, antiguos profesores y actuales compañeros, de los que aprendí el gusto por la Literatura y de los que a lo largo de los años de licenciatura, recibí una formación filológica que permitió despertar en mí el interés por la investigación en este campo. Sin duda alguna, les debo valiosísimos consejos sobre el acercamiento al hecho lingüístico y literario.

Quisiera agradecer, de forma especial, la labor incansable y siempre incondicional de la directora de esta tesis, la Dra. D<sup>a</sup>. Montserrat Morales Peco. Sin su continua ayuda y atención difícilmente hubiera visto la luz este trabajo. Le debo, con toda seguridad, el haberme formado en el ámbito de la Literatura Francesa Medieval y el haberme inculcado el interés por esta disciplina que supondrá, de aquí en adelante, mi línea de investigación. También quiero aprovechar estas líneas para agradecer la atención del Dr. D. Juan Herrero Cecilia y su inestimable ayuda cuando le he planteado alguna duda.

No puedo pasar por alto en el capítulo de agradecimientos las ayudas económicas que he recibido por parte del Rectorado para la adquisición de material bibliográfico o para disfrutar de estancias de investigación en universidades extranjeras. Ello ha supuesto una gran ayuda en la elaboración de esta tesis.

En último lugar, me gustaría agradecer el apoyo de mi familia y amigos durante todo este tiempo. Su ánimo, comprensión y palabras de aliento han sido muy reconfortantes y necesarias en estos primeros pasos con los que comienza mi andadura investigadora.

Su muerte estará siempre presente para nosotros los vivos y será nueva cada vez. Porque dondequiera que aún se oye hablar de su lealtad, de la pureza de su lealtad, de su amor, de su sufrimiento, ahí está el pan de todo corazón noble. Con ello vive la muerte de los dos. Leemos acerca de su vida; leemos acerca de su muerte, y ello nos resulta tan grato como el pan.

Su vida y su muerte son nuestro pan. Así vive su vida, así vive su muerte. Así siguen viviendo, aunque hayan muerto. Su muerte es pan para los vivos.

Quien reclame que se le cuente acerca de su vida, de su muerte, de su dicha y de su dolor, que abra el corazón y los oídos. Encontrará todo cuanto pide (Gottfried von Strassbourg, 1987: 6).

## **ÍNDICE**

<b>PRIMERA PARTE: POSTULADOS TEÓRICOS.....</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO II: ESTADO DE LA CUESTIÓN.....</b>	<b>16</b>
<b>CAPÍTULO III: PRESENTACIÓN DEL MÉTODO.....</b>	<b>54</b>
1. Sobre algunas definiciones preliminares: <i>Narratología y relato</i> .....	55
2. Presentación del modelo de análisis y sus variables.....	59
2.1. El relato como configuración discursiva de una historia .....	59
2.1.1. La estructura .....	60
2.1.2. Los personajes .....	63
2.1.3. La coordenada espacial.....	64
2.1.4. La coordenada temporal .....	66
2.2. El narrador, las funciones narrativas, la evaluación y la focalización en el relato .....	70
2.2.1. El narrador y su <i>status</i> en el relato .....	70
2.2.2. Las funciones narrativas .....	71
2.2.3. La evaluación en el relato.....	73
2.2.4. La focalización .....	74
2.3. Análisis del relato según el modelo de la <i>Semiótica narrativa</i> .....	77
2.4. <i>Estética y pragmática</i> de la organización del discurso narrativo.....	84
2.5. La apertura del texto: realismo y transtextualidad.....	86
2.5.1. El realismo en el texto .....	87
2.5.2. La naturalización en el relato.....	87
2.5.3. La transtextualidad .....	88
<b>CAPÍTULO IV: LA CUESTIÓN DE LOS ORÍGENES .....</b>	<b>91</b>
1. La cuestión de los orígenes.....	92

2. La teoría del origen persa .....	96
3. La teoría del origen celta .....	110
3.1. El viejo modelo de <i>Diarmaid</i> y <i>Grainne</i> .....	113
3.2. Otras fuentes celtas en la elaboración de la leyenda .....	127
4. La teoría del origen grecolatino .....	132
5. La hipótesis del origen indoeuropeo .....	134
<b>CAPÍTULO V: TRISTÁN E ISOLDA Y LA RELEVANCIA DEL MITO GRECOLATINO EN LA CONFIGURACIÓN DE LO MASCULINO Y LO FEMENINO .....</b>	<b>142</b>
1. Introducción .....	143
2. La configuración de lo masculino-heroico y lo masculino-trágico a través de lo mitológico .....	146
3. La configuración de lo femenino y los mitos de ámbito erótico-romántico .....	159
3.1. Procris y Céfalos .....	159
3.2. Enone y Paris .....	165
3.3. Fedra e Hipólito .....	167
3.4. Píramo y Tisbe .....	171
4. La influencia de otros mitos: Filócteles, Medea y el episodio argonáutico .....	174
5. Las influencias mitológicas en el nivel actancial .....	180
6. Conclusión .....	185
<b>SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS COMPARADO .....</b>	<b>188</b>
<b>CAPÍTULO VI: ANÁLISIS NARRATOLÓGICO I (VERSIONES DE BÉROUL, THOMAS, EIHART VON OBERG Y GOTTFRIED VON STRASSBOURG) .....</b>	<b>189</b>
1. La cuestión de la estructura .....	190
2. Los personajes .....	203
3. El espacio .....	247
4. La coordenada temporal: orden, frecuencia y velocidad narrativa .....	268

5. El narrador, las funciones narrativas, la evaluación y el problema de la focalización en el relato .....	296
6. Análisis de <i>Tristán e Isolda</i> según el método de la <i>Semiótica narrativa</i> .....	323
7. Estética y pragmática de la organización del discurso narrativo .....	347
7.1. La visión del mundo establecida por el relato .....	347
7.2. La descripción y sus funciones en el relato .....	348
7.3. La cuestión de los saberes y los valores en el relato y su apertura al mundo de lo real .....	356
8. El relato y sus relaciones de transtextualidad .....	411
<b>CAPÍTULO VII: ANÁLISIS NARRATOLÓGICO II (VERSIONES EPISÓDICAS: <i>FOLIE DE BERNE</i>, <i>FOLIE D'OXFORD</i> Y <i>LAI DU CHÈVREFEUILLE</i>) .....</b>	<b>450</b>
<b><i>FOLIE DE BERNA</i> .....</b>	<b>451</b>
1. La cuestión de la estructura en la <i>FB</i> .....	452
2. Los personajes .....	455
3. El espacio .....	462
4. La coordenada temporal: orden, frecuencia y velocidad narrativa .....	464
5. El narrador, las funciones narrativas, la evaluación y el problema de la focalización en el relato .....	470
6. Análisis de la <i>FB</i> según el método de la <i>Semiótica narrativa</i> .....	474
7. Estética y pragmática de la organización del discurso narrativo .....	480
7.1. La visión del mundo establecida por la <i>FB</i> .....	480
7.2. La descripción y sus funciones en el texto .....	480
7.3. La cuestión de los saberes y los valores en la <i>FB</i> y su apertura al mundo de lo real .....	482
8. Las relaciones de transtextualidad en la <i>FB</i> .....	489
<b><i>FOLIE DE OXFORD</i> .....</b>	<b>499</b>
1. La cuestión de la estructura en la <i>FO</i> .....	500

2. Los personajes .....	505
3. El espacio.....	513
4. La coordenada temporal .....	517
5. El narrador, sus funciones, la evaluación y la focalización en el relato .....	526
6. Análisis de la <i>FO</i> según el método de la <i>Semiótica narrativa</i> .....	530
7. Estética y pragmática de la organización del discurso narrativo .....	536
7.1. La visión del mundo establecida por el relato.....	536
7.2. La descripción y sus funciones en el texto.....	536
7.3. La cuestión de los saberes y los valores en el relato y su apertura al mundo de lo real .....	540
8. La <i>FO</i> y sus relaciones de transtextualidad .....	545
<b><i>LAI DU CHÈVREFEUILLE</i> .....</b>	<b>551</b>
1. La cuestión de la estructura en el <i>Lai du Chèvrefeuille</i> .....	552
2. Los personajes .....	557
3. La coordenada espacial.....	563
4. La coordenada temporal .....	566
5. El narrador, sus funciones, la evaluación y la focalización en el relato .....	571
6. Análisis e interpretación del <i>Lai du Chèvrefeuille</i> según el modelo de la <i>Semiótica narrativa</i> .....	577
7. Estética y pragmática de la organización del discurso narrativo .....	585
7.1. La visión del mundo establecida por el <i>Chèvrefeuille</i> .....	585
7.2. La descripción y sus funciones en el relato .....	588
7.3. La cuestión de los saberes y los valores en el texto.....	589
8. El <i>Chèvrefeuille</i> y sus relaciones de transtextualidad.....	597
<b>CAPÍTULO VIII: CONCLUSIONES .....</b>	<b>603</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>639</b>

**La recepción del *Tristán* en la narrativa europea del siglo XII  
y primeros años del XIII**

**Primera parte: Postulados teóricos**



# **CAPÍTULO I**

## **INTRODUCCIÓN**

De todas las historias de amor que se cuentan durante el medievo, la de *Tristán e Isolda* ha sido, sin duda alguna, la que mayor éxito ha conocido a lo largo de los tiempos. Desde el momento mismo en que nace como obra literaria, empieza a extenderse por toda Europa a un ritmo frenético. Casi al mismo tiempo que en Francia, con las tan conocidas versiones de Béroul y Thomas, surgen en Alemania otras dos obras maestras, las de Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassbourg. Pero el *Tristán* no cesa de propagarse como si de una epidemia se tratara. Pronto invade países como Noruega, Inglaterra, Italia, España, Portugal, Escandinavia, etc. Podríamos decir, por tanto, que desde el momento mismo de su creación, el *Tristán* se convierte en el mito literario que simboliza, mejor que ningún otro, la concepción de la pasión en la civilización occidental.

Durante la Edad Media, el novedoso mito no sólo rompe con las fronteras espaciales, sino que también supera lo estrictamente literario. Con la misma rapidez con la que el *Tristán* se extiende por el continente europeo, empieza a escapar de su reduccionista concepción de obra literaria. Surgen las primeras metamorfosis artísticas del mito. No son pocos los cofres de marfil, los frescos y las tapicerías o las esculturas y vidrieras que reflejan alguna escena de la historia de amor y muerte que vivieron nuestros héroes, Tristán e Isolda.

Tal capacidad de alcance deja perplejo a todo aquel que, de una u otra forma, se acerca por primera vez al *Tristán*. Sólo puede sentirse sobrecogido ante tanta riqueza y ante tamaña posibilidad de alcance, pero este alcance no sólo remite al espacio, sino también al tiempo. El *Tristán* cuenta ya con ocho siglos de vida, al menos desde un punto de vista literario, y, aún hoy, sigue siendo un mito joven, un mito que sigue renovándose en sus continuas metamorfosis para atrapar a todo aquel que se le acerca. El mito vive en el hombre y reclama su atención para seguir existiendo. Ya el propio Gottfried von Strassbourg, a principios del siglo XIII, vaticinaba el enorme éxito que el *Tristán* alcanzaría. La historia de su amor y su muerte se convertiría en pan para los vivos.

La historia del *Tristán* no es sólo, entonces, una novela sentimental. Contiene una fuerza brutal y oscura que ha subyugado al público de todos los tiempos. Conjuga con gran maestría la impronta de lo cristiano y lo pagano, al tiempo que, por una parte, adopta y, por otra, subvierte los preceptos más canónicos de lo que ha de entenderse por *cortesía* y *fin'amors*, tan importantes en la sociedad del siglo XII. Esta complejidad en la que, a veces, todo parece ser contradictorio bien podría deberse al oscuro origen del

*Tristán*. Aquellos que han estudiado el tema a menudo caen en la controversia. No es fácil saber dónde ni cómo nace el *Tristán*. Antes bien, parece una encrucijada de pueblos y culturas. Unos dicen que el *Tristán* proviene de la mitología celta, otros lo asimilan a la grecolatina y los hay, incluso, que lo ligan al ámbito oriental. Desde luego, en él se reconocen aspectos de todas y cada uno de estas civilizaciones, pero desde el momento en que se configura literariamente en el siglo XII, sigue siendo encrucijada de pueblos y épocas. Muchos han sido los que, a lo largo de estos más de ocho siglos, han querido elaborar su propio *Tristán*. Se nos antoja pensar, por ejemplo, en el afamado medievalista Joseph Bédier, quien, a principios del siglo XX, reconstruyó las diferentes versiones francesas fragmentarias del *Tristán*, adaptando la obra a las necesidades del lector moderno, pero sin perder el marcado sabor medieval de la misma. No todos los que han adaptado la historia han sido tan respetuosos. Podríamos pensar, por ejemplo, cómo se desdibuja el mito en sus distintas adaptaciones cinematográficas (*L'Éternel Retour*, *La femme d'à côté*, etc.). El mito retorna eternamente. Bien es cierto que el tema central, el que constituye el eje neurálgico de su sentido, el amor ideal que se hace de pasión y deseo, es un tema universal, pero muchas de las obras que lo han tratado no participan de este rasgo de universalidad. Podríamos hablar, por ejemplo, de la producción literaria de Chrétien de Troyes, tal vez el autor más célebre en el panorama de la literatura francesa medieval. Algunas de sus obras nos hablan del amor, incluso del amor que se aleja de la normativa social, pero su éxito no es comparable al del *Tristán*. Tal vez sea porque Chrétien siempre nos muestra un amor mesurado, mientras que en *Tristán e Isolda* todo es desmesura. Si a ello le añadimos una hábil combinación de pasión y fatalidad llevada hasta el extremo, comprenderemos cómo el *Tristán* ha llegado a convertirse en el emblema del pesimismo sentimental tan del gusto del hombre de Occidente.

Hemos destacado las divergencias del *Tristán* en sus manifestaciones más actuales haciendo alusión al ámbito cinematográfico. Sin embargo, no hemos de pensar que, ya desde el mismo siglo XII, no podamos encontrar divergencias entre las primeras manifestaciones del *Tristán*. En efecto, desde su gestación literaria, su recepción ha sido plural en la *narrativa europea*. Para así constatarlo, bastaría con acudir a las primeras manifestaciones escritas que se han conservado. En Francia podríamos destacar las versiones fragmentarias de Béroul o Thomas d'Angleterre o los *relatos* episódicos de la *Folie Tristan* de Berna, la *Folie Tristan* de Oxford y el *Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France y en Alemania las versiones de Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassbourg.

Ya en este *corpus* limitado de versiones pertenecientes a un mismo periodo, pues todas ellas comparten aproximadamente su fecha de composición (segunda mitad del siglo XII y primeros años del siglo XIII) se observan diferencias más que considerables que atañen tanto a la forma como al contenido. Las razones para explicarlas pueden ser de muy diferente índole (formación e ideología del autor, público al que va destinada la obra, país en el que ésta ve la luz y condiciones históricas que la rodean, etc.). Ello hace que la recepción del *Tristán* en el ámbito de la narrativa sea mucho más rica y diversa en matices de lo que, a priori, se podría pensar. Profundizar en estos matices de divergencia ya no sólo entre las versiones alemanas y francesas, sino dentro de las mismas versiones francesas o dentro de las mismas versiones alemanas y encontrar las causas de estas divergencias será el objetivo primordial de esta tesis. Sin embargo, no es, ni mucho menos, el único.

A la hora de elaborar el presente trabajo sobre la materia tristaniana en el siglo XII y en los albores del XIII, los objetivos que podíamos abarcar, desde luego, eran múltiples y diferentes, tanto que nos hemos visto obligados a restringirlos, de igual forma que hemos reducido nuestro *corpus* de versiones, limitándonos a analizar sólo las más antiguas, por cuestiones de espacio y tiempo, pero no porque no se pudieran obtener ricas conclusiones de un estudio más amplio y completo en lo que al *corpus* de versiones se refiere.

Empezando, pues, a concretar los propósitos particulares que nos hemos marcado en este trabajo, el primero de ellos no podrá ser otro que el de llevar a cabo una puesta al día lo más rigurosa posible sobre los estudios más representativos que se han realizado ya desde finales del siglo XIX hasta la actualidad en torno a las versiones medievales del *Tristán* más conocidas. El final de tal empresa no será otro que el de justificar y contextualizar nuestra labor investigadora, aunque, al mismo tiempo, intentaremos ofrecer un panorama lo más completo posible sobre las distintas aportaciones que se han hecho al respecto en función de los temas a analizar y de las diferentes versiones susceptibles de ser analizadas, para terminar delimitando lo que aún puede quedar por decir. Se trata, pues, de un objetivo primordialmente descriptivo y teórico, aunque esencial para dar paso a toda una serie de metas, más concretas y personales, resultantes de nuestra labor de investigación.

Asimismo, y aunque ya lo adelantábamos previamente, nuestro objetivo principal, y punto de partida del presente estudio, lo constituye el hecho de presentar un exhaustivo análisis de índole comparativa entre las primeras versiones del *Tristán*

(dicho sea de paso, las más conocidas y elogiadas por la crítica). Nos referimos a las dos versiones francesas del siglo XII, es decir, la de Béroul y la de Thomas d'Angleterre, versiones ambas caracterizadas por su naturaleza fragmentaria, a las breves versiones episódicas aparecidas en Francia hacia el último tercio del siglo XII, es decir, la *Folie* de Berna, la *Folie* de Oxford y el *Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France y, finalmente, las versiones alemanas de Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassbourg. La razón de integrar en nuestro estudio estos dos textos alemanes es doble: en primer lugar, porque, incluso superponiendo todas las versiones fragmentarias francesas, sería imposible tener una visión global del *Tristán* (por ello hemos acudido a la versión de Gottfried, especialmente rica en detalles con respecto a la parte inicial de la historia y a la única versión íntegra que conservamos del siglo XII, es decir, la de Eilhart von Oberg, para paliar las carencias en lo que respecta a la parte final de la leyenda) y en segundo lugar, porque de la comparación entre los *relatos* franceses y alemanes se podía enriquecer enormemente nuestro estudio comparativo, intentando así ofrecer un primer esbozo sobre la recepción del *Tristán*, ya no tanto en la literatura francesa como sí europea. El análisis narratológico de todas estas versiones pretendemos que sea, entonces, lo más completo y riguroso posible, para evidenciar no sólo sus concomitancias, sino también sus diferencias y las posibles motivaciones que pudieran justificar estas últimas en cada una de las versiones anteriormente aludidas. Además, con este estudio narratológico, pretendemos igualmente perfilar la existencia de un modelo literario y una tradición oral previos a las versiones vistas, ya que, si realmente son tan parecidas, en principio habría de deberse a que pueden haber partido de una fuente literaria común, un *arquetipo* cuyo armazón narrativo podría deducirse, en gran medida, de la comparación de todas las versiones anteriormente mencionadas. En este sentido, la cuestión de la *intertextualidad* se desvela como la herramienta de trabajo más relevante al respecto.

En este orden de ideas, nos hemos impuesto como meta ver la manera en que este armazón narratológico guarda no pocas relaciones de similitud con muchos mitos grecolatinos, mitos que, dicho sea de paso, podrían haber servido de origen en la gestación de la leyenda. No perdamos de vista, a la luz de lo dicho, que durante el siglo XII la materia de la Antigüedad Clásica había cobrado una relevancia literaria más que considerable en Francia. Sólo basta tener en cuenta títulos como el *Roman d'Énéas*, el *Roman de Thèbes*, el *Pyramus et Thisbé*, etc. La cuestión de los orígenes se nos perfila así como un objetivo doble, ya que, por una parte, y según hemos apuntado con

anterioridad, deberemos constatar la existencia de una posible versión primigenia del *Tristán*, no conservada, como origen, en principio, más inmediato y material de los textos que aquí analizamos. Sin embargo, como origen primitivo trataremos de demostrar que los mitos de ámbito grecolatino han jugado un papel muy importante en la elaboración y gestación de la leyenda medieval. Delimitaremos cuáles han sido estos mitos y en qué forma han influido la leyenda o cómo pueden verse reconocidos en la misma.

Sin abandonar la compleja cuestión de los orígenes, trataremos igualmente de perfilar la posibilidad de un origen celta y de un origen persa para el *Tristán*, intentando ver si en las obras fuentes de la leyenda relativas a este dominio celta o persa existe un *macroesquema narrativo* semejante al del *Tristán*. Siendo éste el caso, nos gustaría demostrar que el origen de la leyenda no puede ni debe ser, en modo alguno, un origen parcial, como un buen sector de la crítica se ha empeñado en demostrar. Antes bien, preferimos abogar por la hipótesis de un origen indoeuropeo, dado que los orígenes grecolatinos, persas o celtas presentan no pocos paralelismos de muy diversa índole dentro del ámbito de lo narratológico. Para así demostrarlo, realizaremos toda una serie de comparaciones individualizadas entre el *Tristán* y otros *relatos* pertenecientes a estas civilizaciones como son *Wis y Ramin*, *Diarmuid y Grainne*, *Canò y Cred*, *Noisé y Derdriu*, etc., por sólo citar los más significativos. Una vez llevadas a término dichas comparaciones, emprenderemos una visión globalizante que, desde un punto de vista esencialmente narratológico, dé cuenta de todos los paralelismos existentes entre una serie de relatos que, a priori, parecen muy diferentes dada su pluralidad de orígenes y su dispersión geográfica. Será, entonces, el momento de apuntar la existencia de una fuente común de base indoeuropea para todos ellos, en la que el *Tristán* sería, a nuestro entender, un elemento más de la cadena, con una serie de características propias y bien individualizadas, en tanto que producto de una sociedad y de una época concreta, como es el caso de la sociedad feudo-cortés en la Europa del siglo XII.

Dentro ya del estudio narratológico del *corpus* de versiones medievales del *Tristán* aquí seleccionado, estableceremos un análisis en el que se expongan de manera detallada aspectos como el *espacio*, su significación y su simbología en los distintos *relatos* analizados, la *dinámica del nivel actancial*, el *status* del *narrador*, las diferentes matizaciones y mayor o menor protagonismo que éste adquiere en las distintas versiones con las que hemos trabajado, la *estructura* de la leyenda en su globalidad a partir de los *relatos* analizados (especialmente, a partir de las versiones de Bérout,

Thomas, Eilhart von Oberg o Gottfried von Strassbourg) o el *tiempo* y el *ritmo* del *relato*, con el fin de delimitar qué *escenas* se privilegian en función de la versión que adoptemos y qué razones pueden existir para ello. En definitiva, con el estudio narratológico que nos proponemos llevar a cabo, pretendemos acercarnos, en principio, a las versiones más conocidas y primitivas del *Tristán*, pero, a través de ellas, y tratando de llegar más allá, intentaremos dar una visión de la leyenda en general y, especialmente, de su constitución narratológica, viendo cómo dicha constitución partía ya de un patrón previo de ámbito no sólo grecolatino, celta o persa, en tanto que se trata antes bien, de un modelo que, incluso, podría provenir de tiempos y civilizaciones más ancestrales (nos referimos al ámbito indoeuropeo), conservado a través del devenir de los tiempos por la relevancia de la tradición oral en épocas anteriores al nacimiento de la literatura escrita y, como no, por el importante papel que siempre ha jugado el *inconsciente colectivo*, en términos junguianos, a la hora de fijar determinadas situaciones prototípicas del ser humano, rasgos fundamentales de la naturaleza del hombre que, según Gallais (1974: 112), habrían pasado a convertirse en motivos literarios universales. ¿No es esto, acaso, lo que ha podido ocurrir con el *Tristán* hasta llegar a la época actual, adquiriendo así el rango de mito literario?

En otro orden de ideas, y tal vez como uno de los aspectos con mayor relevancia en esta tesis, hemos pretendido acercarnos a las distintas versiones analizadas ya no sólo como producto legendario o mítico, sino como testimonio histórico de uno de los problemas más importantes a lo largo de la Edad Media tanto en Francia como en Alemania y, en general, en Europa. Nos estamos refiriendo, evidentemente, al tenso enfrentamiento que se produce entre la institución monárquica y la nobleza feudal. En este sentido, haremos especial hincapié en la versión de Eilhart von Oberg y, sobre todo, en la de Béroul, ya que sendos textos se presentan como los más fieles a la realidad social, histórica y política de su tiempo. Del mismo modo, nos detendremos a examinar con detalle la imagen de la justicia y la estructuración del poder en las distintas versiones del *Tristán*, para ver cómo ambos conceptos fueron entendidos durante la Edad Media y, más concretamente, durante el siglo XII. Si hemos hablado de feudalidad y monarquía, también deberemos hacer obligada mención a las relaciones de vasallaje, tan necesarias durante el medievo para una monarquía debilitada. Todos éstos son aspectos que atañen principalmente a las versiones de Béroul y Eilhart von Oberg y, quizá, en menor medida, a las de Thomas y Gottfried von Strassbourg. Haciendo referencia especialmente a estas dos últimas versiones, revisaremos el respeto o la

deconstrucción de algunos de los *tópicos cortes* imperantes en esta época en la literatura francesa de *Oc* y *Oïl* y en la *Minnesang* alemana. Finalmente, uno de los temas a los que también dedicaremos parte de nuestra atención, basándonos principalmente en los *relatos* breves de la *Folie* de Berna y de la *Folie* de Oxford, así como en la versión de Eilhart von Oberg, es el de la concepción de la locura y las diversas y, a veces, contradictorias reacciones sociales que provocó durante la Edad Media.

Terminaremos nuestro estudio abordando el nivel de la *intertextualidad*, cuestión harto compleja y rica en matices cuando nos referimos al *Tristán*, para tener una visión lo más completa posible sobre cuál ha sido la magnitud de alcance de este mito en la literatura francesa y europea, en general. Asimismo, nos gustaría establecer un breve recorrido, sin otra pretensión que la de delimitar, de manera genérica, la influencia del *Tristán* dentro del panorama artístico (escultura, pintura, música, cine, etc.). En definitiva, aludiendo a la incursión del *Tristán* en todos estos dominios, creemos estar ofreciendo la mejor prueba de que el mito lleva perviviendo desde el momento mismo de su gestación y de que su vida es larga y joven al mismo tiempo, ya que continúa metamorfoseándose para cautivar al ser humano con lo que de sublime y prohibido presenta.



## **CAPÍTULO II**

### **ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Sin duda alguna, uno de las leyendas fundamentales para la civilización occidental ha sido la del *Tristán*. Su extensión por todo el continente europeo, ya no sólo en lo concerniente al ámbito de lo literario, puesto que su presencia en el devenir de los tiempos ha vertebrado todo el panorama artístico (escultura, pintura, música o cine), y su repercusión a nivel mundial hacen del *Tristán* uno de los más importantes mitos literarios<sup>1</sup>. En efecto, como dice Rougemont, el mito de *Tristán* no es sólo una novela o un conjunto de novelas, dada la pluralidad con la que la historia se extiende a partir del siglo XII, puesto que su dominio sobrepasa lo estrictamente tangible. Es justamente en esta voluntad de sobrepasar y, sobre todo, de metamorfosearse, donde, para Rougemont, mejor se puede apreciar la naturaleza mítica del *Tristán*:

Le mythe de Tristan et Iseut, ce ne sera plus seulement le roman, mais le phénomène qu'il illustre, et dont l'influence n'a pas cessé de s'étendre jusqu'à nos jours. Passion de la nature obscure, dynamisme excité par l'esprit, possibilité préformée à la recherche d'une contrainte qui l'exalte, charme, terreur ou idéal; tel est le mythe qui nous tourmente. Qu'il ait perdu sa forme primitive, voilà précisément ce qui le rend si dangereux (1972: 23).

Bien es cierto que el mito se gesta ya en la Edad Media, pero no es un mito envejecido o que haya perdido interés. Es verdad que en función de cada época el *Tristán* ha podido conocer mayor o menor profusión y éxito, pero está claro que su vitalidad no ha disminuido en un ápice durante los últimos tiempos: “La multiplicité des versions modernes atteste la vitalité du mythe. De nos jours encore, la conjonction tristanienne continue d'exercer son étrange magie” (Brunel, 1988: 1346).

A la luz de lo dicho, fácilmente podemos entender, entonces, la ingente pluralidad de estudios que el *Tristán* ha suscitado. Ya a finales del siglo XIX, Paris (1886: 597-598) da cuenta de las primeras aportaciones sobre las versiones medievales más conocidas, pero es a partir del siglo XX, concretamente en los primeros años, cuando el eminente y afamado medievalista Joseph Bédier decidiera reconstruir la leyenda a través de las versiones fragmentarias medievales aparecidas en suelo galo, el momento en que se produce una verdadera eclosión de los estudios del *Tristán* a nivel crítico. No nos vamos a cuestionar ahora la calidad literaria del texto de Bédier, pues, para eso, ya contamos con los juicios que Paris emite en el prólogo de la obra,

---

<sup>1</sup> La noción de *mito literario* ha quedado definida por Albouy como “l'ensemble des apparitions du personnage mythique dans le temps et dans l'espace littéraires envisagés (...). Le mythe littéraire est constitué par ce récit, que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté, et par les significations nouvelles qui y sont alors ajoutées” (1969: 9).

comparando a Bédier con el mismo Béroul, a quien, según Paris, habría intentado emular en su actualizada versión:

Puis -et c'est l'effort le plus ingénieux et le plus délicat de son art- il (Joseph Bédier) a essayé de donner à tous ces morceaux épars la forme et la couleur que leur aurait donnés Béroul. Je ne jugerais pas qu'il n'a pas écrit tout le poème en vers aussi semblables que possible à ceux de Béroul, pour les traduire ensuite en français moderne avec autant de soin qu'il aurait fait pour les trois mille vers conservés. Si le vieux poète revenait aujourd'hui, et qu'il s'enquît de ce qu'est devenue son oeuvre (...) plus complète, sans doute, plus brillante et plus alerte qu'il ne l'avait lancée jadis (1924: v).

Llegados a este punto, podemos afirmar con propiedad que el *Tristán* se ha convertido, pues, en uno de los mitos más importantes dentro del ámbito artístico y literario en el panorama cultural europeo. No en vano Cuesta apunta que “el tema de Tristán es uno de los mitos básicos de la cultura europea. Su fama y difusión fue enorme en la época medieval y llegó a convertirse en el mito de amor por excelencia” (1991: 185).

Resulta normal, entonces, que la crítica literaria no haya podido pasar por alto el estudio de las distintas versiones medievales del *Tristán*, así como de las versiones modernas llevadas a cabo. De hecho, una de las consecuencias más directas, dado el tremendo interés que los distintos textos del *Tristán* han suscitado, fue, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, la elaboración de tesis doctorales en las que, a menudo, se centraba la investigación única y exclusivamente en alguna de las versiones. Éste es, por ejemplo, el caso de Buschinger (1974), quien focalizó su atención en la versión medieval del poeta alemán Eilhart von Oberg. Se trata de un rico y elaborado estudio en el que la cuestión más importante es, sin duda alguna, desenmarañar la compleja y matemática estructura que presenta la versión del autor alemán. Baumgartner (1975) también centró su atención en una de las versiones más conocidas del *Tristán* durante la Edad Media y, también, en nuestros días. Se trata del *Tristán en prosa*. En su tesis, la autora abarca la cuestión de la *estructura*, estudia la categoría de los *personajes* y, sobre todo, centra la atención en la primera parte de su estudio en los distintos manuscritos que se conservan del *Tristán en prosa*. Sin embargo, dado lo inabarcable de la obra, la autora misma afirma que su tesis sólo pretende ser un estudio parcial del tema. No por ello hemos de restarle valor, al osar enfrentarse con una novela de tal longitud.

En cualquier caso, el estudio total o parcial de las distintas versiones del *Tristán* sólo ha sido una de las múltiples vías para canalizar el análisis crítico de esta leyenda.

Con el fin de conocerla más en profundidad no han sido pocos los críticos que se han encargado de abordar el estudio de algún tema en concreto. Para dar mayor dinamismo, intentaremos realizar un repertorio lo más completo y exhaustivo posible sobre los estudios llevados a cabo acerca del *Tristán*, agrupándolos en torno a los temas que más interés han suscitado.

Es obvio que uno de los aspectos que más controversia ha tenido entre los estudiosos del *Tristán* ha sido la **cuestión del origen y fuentes de la materia tristaniana**. Tal vez por ello también haya sido uno de los temas más estudiados, aunque, en la mayor parte de los casos, no con mucho acierto. A este respecto, Cuesta señala que “los textos más antiguos conservados sirven de punto de partida en esta búsqueda. Estos señalan hacia la existencia de un arquetipo cuya naturaleza permanece oscura” (1991: 185). La teoría que defiende la existencia de una novela primitiva, de la que habrían derivado las versiones medievales hoy por hoy conocidas (Béroul, Thomas, Eilhart von Oberg, Gottfried von Strassbourg, *Folies Tristan*, *Lai du Chèvrefeuille*, etc.) fue propuesta ya a principios de siglo por el mismo Bédier (1902-1905) en la introducción a su obra *Le roman de Tristan par Thomas*. En ella, el célebre medievalista defiende la existencia de un poema regular, escrito, que dataría de principios del siglo XII y que sería obra, supuestamente, de un hombre de genio. Posteriormente, Schoepperle (1970) puntualiza la hipótesis de Bédier afirmando que del *Tristán* primigenio sólo habrían derivado directamente las versiones de Béroul, Eilhart, Thomas y la *Folie* de Berna. Asimismo, Schoepperle precisa a lo largo de su tesis que habría sido la versión alemana de Eilhart von Oberg la que más se aproximaría a la versión primitiva del *Tristán*, versión a la que prefiere referirse con el apelativo de *estoire*, siguiendo la denominación que Béroul le da en su versión. Baumgartner (1987: 15) también se hace eco de la existencia de esta posible versión primitiva, que igualmente podríamos calificar de *arquetipo*<sup>2</sup> si seguimos las aportaciones de Bédier (1902-1905), Varbaro (1967) o de la misma Baumgartner (1987). Sin embargo, con respecto a este

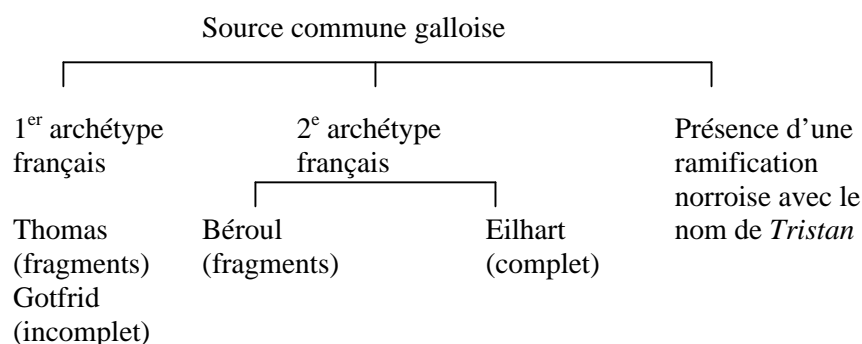
---

<sup>2</sup> Convendría precisar, desde un primer momento, que la noción de *arquetipo* es dual, puesto que atañe a dos disciplinas claramente diferenciadas. Nosotros la vamos a utilizar en su doble acepción, según la conciben la *psicología contemporánea* y la *crítica textual*: “Dicho término (*arquetipo*) aparece en la psicología contemporánea, al ser aplicado por C. G. Jung para designar una serie de motivos que, a su juicio, se encuentran en el inconsciente colectivo de la humanidad y que constituyen modelos o prototipos de ordenación, según ciertas imágenes, de los sentimientos, aspiraciones y modos de conducta del existir humano. Estos arquetipos se manifiestan en la conciencia por medio de los sueños, la imaginación y los símbolos (...) Por arquetipo se entiende también, en crítica textual, el modelo original perdido de un texto que trata de reconstruir a través de las copias existentes, ya sean manuscritas o impresas” (Estébanez Calderón, 2000: 33). En este caso, hemos empleado la noción de *arquetipo* en su segunda acepción.

posible *arquetipo*, Baumgartner no lo concibe de manera singular, sino como un conjunto de cuentos, leyendas y canciones de corte refinado y popular, orales y escritos, que tendrían como *personajes* centrales a la pareja de amantes, es decir, a Tristán e Isolda. Quizá una buena aportación, en este sentido, la haya llevado a cabo Varbaro. En la línea de Baumgartner, ya el crítico italiano daba cuenta, dos décadas antes, de la existencia de una versión escrita, quizá en forma de saga, de la leyenda, pero admite, de igual modo, la existencia de una tradición diversa en torno al *Tristán* (cuentos, canciones, *relatos* fragmentarios, lais, etc.) de considerable influencia en lo que posteriormente sería la gestación literaria de las versiones hoy por hoy conservadas:

Ci fu, certo, un primo poema, ma esso non poté avere la funzione che Bédier atribuí all'archetipo; esso doveva servire da esempio e modello per gli altri, ma la tradizione era lì, attingibile a tutti, viva di una sua interna complessità; ogni poeta poteva imitare i predecessori ma anche rifarsi ai giullari o alla saga o alle tradizioni (1967: 57).

En concomitancia, hasta cierto punto, con las hipótesis hasta aquí sopesadas y remontándonos a principios de siglo, cabría destacar la figura de Saussure, quien, en unos apuntes inéditos sobre las leyendas germánicas, editados parcialmente por Meli y Marinetti (1986), afirma la existencia de una fuente única para la leyenda, de la cual habrían derivado algunas de las versiones por nosotros analizadas (nada dice el célebre lingüista sobre el carácter oral o escrito de las mismas). Así se justifica que las *versiones cortesas* o *líricas* (Thomas y Gottfried) y las *versiones comunes* o *épicas* habrían tenido, desde el principio, una fuente de partida distinta. Veamos cómo Saussure (Meli y Marinetti, 1986: 221) refleja de forma esquemática este haz de relaciones entre la fuente primitiva, las *versiones arquetipos* y los *relatos* medievales *cortesas* o *épicas* anteriormente aludidos:



La asimilación que ya propusiera Saussure no ha sido, en modo alguno, gratuita. Al contrario, supondría un nuevo tema de estudio envuelto en no poca polémica, la **concepción de versiones épicas frente a versiones cortesas** en lo que respecta a los

distintos textos medievales del *Tristán*, pero, especialmente, a las versiones francesas de Béroul y Thomas d'Angleterre. Tradicionalmente, la versión de Béroul ha sido calificada como *versión épica o común*, mientras que la versión de Thomas se aceptaba, de mejor grado, como *versión cortés o lírica*. Tal división, según se intuye ya del esquema de Saussure, podría hacerse extensible a las versiones alemanas de Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassbourg. Sin embargo, desde hace unas décadas, tal distinción no está tan clara o, al menos, no ha de concebirse de forma tan tajante. Por ejemplo, Payen desmitifica, en cierto modo, el carácter cortés tradicionalmente asimilado a la versión de Thomas, diciéndonos al respecto: "Thomas n'est pas un authentique poète courtois. Il emprunte à la courtoisie des motifs comme celui du service d'amour, mais il ne croit guère à la stratégie de la *fin'amors*, qui exige toute une démarche d'aveux et de refus" (1989: xiii). Payen y Garel, por su parte, acercan la *versión común* de Béroul al canon cortés, haciendo que la división esté aún menos clara:

Le *Tristan* de Béroul appartient à la version dite <<commune>> de la légende parce qu'il est censé en respecter les grandes lignes et ne les gauchir par aucune idéologie personnelle à son auteur. Le *Tristan* de Thomas appartient à la version dite <<courtoise>> parce qu'il est censé se conformer à l'idéologie de la *fin'amors*. Ces présupposés doivent être remis en question. Béroul n'est pas courtois, mais il pose avec une acuité douloureuse le problème de l'amour adultère entre la dame et un chevalier de moindre naissance (1971: 201-202).

Evidentemente, una cuestión tan polémica hizo que autores como Frappier se interesaran por su estudio, de manera más detallada, en un completo artículo donde igualmente revelaría no poca información sobre los orígenes de la leyenda o la *estructura* de las versiones francesas de Béroul y Thomas. En cualquier caso, y sobre la tan polémica clasificación de los *Tristán* franceses del siglo XII en *versión común* frente a *versión cortés*, Frappier afirma que solamente el concepto de la *fin'amors* habría permitido considerar a Thomas como un poeta cortés, porque, por lo demás, una clasificación tan tajante no está del todo clara:

S'il est arrivé parfois depuis quelques années que la distinction classique entre version commune et version courtoise se soit estompée ou brouillée, au point que par un singulier renversement on a fait de Béroul un auteur courtois et de Thomas un auteur non-courtois et même anticourtois, c'est qu'on s'est trop fondée sur la notion globale de <<courtoisie>> de Béroul et celle de Thomas. Seul le concept de la *fin'amor* permet d'établir en quoi le sens courtois du poème anglo-normand diffère absolument du sens de la version commune (1963: 260).

La distinción parece no estar tan clara a la hora de alejar a Béroul de la *cortesía*. Sin embargo, el tema ya había interesado a Frappier, cuando, unos años antes, intenta dar una definición lo más precisa posible sobre el concepto de *cortesía* durante el siglo XII en la literatura de *Oc* y *Oïl*. El trabajo arroja no poca luz sobre los matices que diferencian la concepción de la *cortesía* en ambas zonas y, aunque en él caracteriza la versión de Thomas diciendo: “C’est un admirable succès que d’avoir transformé la fatalité de l’amour en une religion de l’amour, éprouvée, vécue, consentie, exaltée avec une audace que n’égale aucun autre roman courtois” (1959: 153), relativiza, sin embargo, la posible concepción cortés de otras versiones como la de Béroul. Reconoce que la materia tristaniana ha sido del dominio de los trovadores, y aunque ello haya podido dar una cierta apariencia cortés a la tradicionalmente concebida como *versión común*, pues, según Frappier (1959: 152), ésta habría sido la versión manejada por los trovadores, no por ello se ha de ver una perfecta adaptación a los postulados de la *fin’amors*. En palabras de Frappier, esta adaptación a la ética y a la psicología cortés habría tomado su máximo abanderado en la obra de Thomas: “Si l’on adopte cette vue, elle ne doit pas selon nous conduire à exagérer le caractère courtois dont se colorèrent dans une certaine mesure la légende et le roman de Tristan avant que Thomas d’Angleterre n’essayât résolument de les adapter à l’éthique et à la psychologie de la *fin’amor*” (1959: 152).

Wind también profundiza en la cuestión de la *cortesía*, referida, exclusivamente, a los dos *Tristán* franceses del siglo XII. En su breve pero esclarecedor artículo, la autora analiza primeramente los elementos no corteses de la leyenda y propone para ellos una triple clasificación: elementos célticos, elementos que provienen de la Antigüedad Clásica y, finalmente, elementos heredados de la tradición popular. Sin embargo, no es tanto ésta la parte que a nosotros nos interesa como aquella en la que Wind se extiende en el ámbito de los elementos corteses. En el desarrollo de este punto, trata sobre la polémica establecida por la célebre distinción *versión épica* o *común* frente a *versión cortés*, afirmando que resulta conveniente relativizar al menos la tan ya clásica y estereotipada clasificación. Veamos qué nos dice al respecto:

BÉROUL-VERSION COMMUNE, THOMAS-VERSION COURTOISE. Nous l’avons tous appris ou enseigné. Béroul et son dérivé, la *Folie de Berne*, représenteraient donc une version frustrée et primitive, et la *Folie d’Oxford* une adaptation au goût plus raffiné de l’époque; tous les savants, en tout cas les Français semblaient s’accorder là-dessus. Et pourtant ON PEUT SE DEMANDER SI LA VÉRITÉ N’EST PLUS NUANCÉE. En 1953 au Congrès

de Philologues de Bruxelles je disais: “L’oeuvre de Thomas n’est courtoise que dans la conception des personnages secondaires, dans l’ambiance où baigne le drame, qui par lui-même échappe à l’influence courtoise. Tristan et Yseut unis dans la douleur autant que dans l’amour ont une grandeur qui manque à la poésie courtoise (1960: 7).

Jonin (1958b), en su tesis doctoral *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII<sup>e</sup> siècle*, decide analizar los rasgos corteses que atañen ya no sólo a la versión de Thomas o a versiones como la *Folie* de Oxford, sino también los rasgos corteses que vertebran la versión de Béroul y otros *relatos* franceses anexos a ella, como la *Folie* de Berna, sirviéndose de un detallado examen de la vida sentimental de los amantes. Nos parece significativo el estudio de Jonin porque permite corroborar una vez más, con no pocas pruebas a su favor, que la distinción *versión común* versus *versión cortés* no es tan rígida e impermeable como a veces se ha pretendido ver:

Il est une tradition bien établie qui sépare en deux groupes les versions françaises ou étrangères de Tristan. Le premier qui comprend entre autres le roman de Béroul et la *Folie de Berne* serait soustrait à l’influence courtoise dont se trouveraient au contraire imprégnés le roman de Thomas d’Angleterre et la *Folie d’Oxford* rangés dans le second (...). Cela est vrai dans une certaine mesure, mais sommes-nous autorisés pour autant à conclure que chez les auteurs dits des versions communes la conception courtoise n’a pas pénétré et qu’elle reste <<tout à la surface>>. Le moment paraît d’autant plus venu de revoir la question que M. Stephan Hofer s’est efforcé de la reprendre sur certains points. Nous nous pencherons donc sur le problème de l’apport courtois dans Béroul et la *Folie* de Berne d’une part, dans Thomas et la *Folie* d’Oxford d’autre part, en prenant pour centre la vie sentimentale, puis sociale d’Iseut et de son entourage (1958b: 177-178).

Constatamos, pues, que la tan consabida clasificación *versión común* frente a *versión cortés* resulta bastante polémica, habiendo suscitado a partir de la mitad del siglo XX numerosos estudios; unas veces, con visiones y conclusiones deterministas y otras, intentando relativizar la clasificación, puesto que, en último extremo, ambas versiones podrían presentar rasgos corteses. Por otra parte, si tomamos el concepto de *cortesía* en su sentido más estricto, ni siquiera la versión de Thomas d’Angleterre podría recibir el apelativo de *cortés*. Tal vez la clave provenga de la necesidad de redefinir lo que ha de entenderse por *cortesía*. Partiendo de una fuente de primer orden, la diversidad de los testimonios occitanos provenientes de la lírica de los trovadores, Moltó (1995), en su tesis, lleva a cabo dicha redefinición, con el fin de revisar la tan tradicional clasificación, aunque puesta en tela de juicio desde finales de los cincuenta, que oponía la *versión común* de Béroul a la *versión cortés* de Thomas. Esta oposición, según afirma Moltó, se debe a una forma de concebir la *cortesía* basada puramente en



las obras de Chrétien de Troyes o en el célebre *Tratado de amor* de Andrés el Capellán, cuando dicha concepción debería igualmente basarse en la literatura trovadoresca relativa al ámbito de la lírica occitana:

Quisiéramos abordar una vez más el problema de la influencia de la *fin'amors* en las novelas de Béroul y Thomas desde otra perspectiva. Lo cierto es que se emplea con frecuencia un concepto de <<cortesía>> que muchas veces tiene sólo en cuenta obras como las de Chrétien de Troyes o tratados posteriores sobre el amor, como el de Andrés el Capellán. Nos parece que sería interesante analizar los testimonios de los propios trovadores, que venían proponiendo tan particular modelo de relaciones heterosexuales mucho antes de que su influencia se extendiera a las cortes anglonormandas (1995: 20-21).

Otro de los temas en torno al *Tristán* que más polémica ha suscitado y que, por ello, aún continúa siendo fuente de investigación y centro de no pocas oscilaciones ha sido la **cuestión de los orígenes y fuentes de inspiración de la leyenda**. Tres han sido las teorías más clásicas que los críticos han aportado en este sentido: un origen céltico, compartido por la inmensa mayoría de estudiosos, un origen grecolatino y, finalmente, un origen persa u orientalista para un delimitado sector. A priori, las posturas parecen un tanto deterministas y dispares. De hecho, en la actualidad se están llevando a cabo revisiones sobre las mismas, llegando a abogar por la posibilidad de un origen indoeuropeo que vendría a conciliar toda una serie de teorías acertadas, pero parciales, en lo que respecta a la cuestión de los orígenes y fuentes de inspiración del *Tristán*.

Comenzaremos con aquellos que abogan por un origen céltico. Una de las primeras en defender esta teoría fue Schoepperle (1970) con su tesis *Tristan and Isolt: a Study of the Sources of the Romance*. Más concretamente, Schoepperle examina en un amplio y exhaustivo estudio las concomitancias que la leyenda presenta con otras historias de la literatura céltica. Entre ellas sobresale *Diarmaid* y *Grainne* por su enorme parecido, aunque también propone otros *atheida* irlandeses como fuente de influencia<sup>3</sup>. Nos gustaría citar en primer lugar su aportación referida al *atheid* irlandés *Diarmaid* y *Grainne* y, después, al panorama céltico en general:

Like the story of *Tristan and Isolt*, the story of *Diarmaid and Grainne* is the tale of a trusted warrior who is driven by a strange fatality to take away the wife of his friend and king. By this, he cuts himself off from all human ties. The fugitives are tracked like wild beasts. They sustain themselves in the wilderness,

---

<sup>3</sup> Por ejemplo, Schoepperle se refiere a *Liadain* y *Curithir*, otra historia irlandesa de amor trágico, en la que el amante pierde la vida y la amada muere, acto seguido, de pena. Como vemos, el cuento irlandés refleja perfectamente el trágico final de *Tristán e Isolda*.

unconscious, in their love for each other, of hardships and privations (1970: 401).

The romance of Tristan, as far back as we can trace it in France, had already enjoyed a considerable period of popularity. Its nucleus is a Celtic elopement story. In the earliest extant texts this story has been almost transformed in accordance with French taste. The few biographical details it may have contained have been supplemented from sources generally accessible to *French conteurs*, and numerous incidents have been added. Fragments of the Celtic elopement story have been taken out of their original setting and introduced in contexts where they illustrate more effectively the conception of the French poet of the latter half of the twelfth century (1970: 471).

Asimismo, Schoepperle afirma que habría sido la versión de Eilhart von Oberg la que habría guardado mayor relación de fidelidad con respecto a la primitiva historia céltica.

Frappier (1963), en su ya mencionado artículo “Structure et sens du Tristan: version commune, version courtoise”, defiende igualmente un origen celta para la leyenda. Para así constatarlo, recurre a las *Tríadas galesas*, pues en estos breves relatos organizados normalmente en torno a tres héroes ya aparece el trío de personajes Drystan, guerrero y amante de Essylt, a su vez esposa de March. Bromwich (1959) también recurre a las *Tríadas Galesas* como fuente de inspiración artúrica y lleva a cabo un inventario sobre las distintas tríadas donde se hace mención al *personaje* de Tristán o a *personajes* ligados a él como son Isolda y Marco. Por otra parte, Frappier (1963: 256), como Schoepperle, también ve en el género del *atheid* un posible origen para el *Tristán*. Concretamente, cita algunos *atheida* como *Baile y Ailinn*, *Noisé y Derdriu*, *Canò y Cred*, pero, sobre todo, *Diarmaid y Grainne*.

Estas aportaciones aparecerán igualmente refrendadas por Yllera, al precisar que las *Tríadas galesas* suponen ya un punto de partida para lo que posteriormente sería el *Tristán* en tierras francesas:

En las *Tríadas galesas*, conservadas en manuscritos del siglo XIII o posteriores, existen diversas menciones de Dristan: es citado entre los tres sometedores de enemigos de Bretaña (tríada nº 19), es uno de los tres porqueros poderosos (nº 26), uno de los tres enamorados que poseen cabellos célebres (nº 41). La tríada de los tres porqueros principales relata una breve intriga entre Drystan y Essylt (1984: 20).

Newstead (1959), en su artículo titulado “The origin and Growth of the Tristan legend”, precisa la posibilidad de un origen picto<sup>4</sup> para el *personaje* de Tristán. Asimismo, Newstead (1959: 126) señala que en la saga irlandesa que lleva por título *El Cortejo de Emer* aparece un héroe, de nombre Drust, que libró a una princesa de ser

---

<sup>4</sup> Pueblo que desapareció como tal en el año 843. Vivió en tierras de Caledonia o Escocia, en la antigua Britania y estaba dividido en dos grandes tribus: los caledones al norte y los venturios al sur.

entregada a unos hombres a los que no amaba, luchando contra ellos. El héroe fue herido y, gracias a ello, pudo ser reconocido como benefactor de la princesa. El paralelismo es evidente con la *escena* en la que Tristán acaba con la vida del dragón e impide que Isolda sea entregada al senescal que tan injustamente la pretende. Sin embargo, Newstead adelanta que no todo en el *Tristán* es exclusivamente celta: “Not everything in the Tristan legend, however, is derived from Celtic tradition. Some episodes have a more exotic origin” (1959: 129-130). Así, habla igualmente de una influencia oriental y una influencia árabe en la elaboración de la leyenda, pero sobre este aspecto profundizaremos en próximos capítulos.

Otros autores como Walter (1989), Payen (1989) o Louis (1972) también recogen en sus prólogos al *Tristán* la influencia céltica de la leyenda y, especialmente, la ligian con el *atheid* irlandés *Diarmaid* y *Grainne*. De hecho, Louis llega a afirmar en torno a este último *relato* que “ses similitudes avec le roman de *Tristan* sont évidentes et montrent que les deux récits ont entre eux des rapports étroits” (1972: 276). Aunque Walter no niega las similitudes entre ambos *relatos*, ni mucho menos la influencia céltica de nuestra leyenda, defiende, sin embargo, la imposibilidad de aceptar que el *Tristán* sea únicamente una mera imitación de *Diarmaid* y *Grainne*: “On n’en ferait pas d’énumérer les analogies entre nos textes mais il faudrait également souligner d’irréductibles différences qui empêchent de conclure nettement à l’imitation directe d’un texte par l’autre” (1989: 14).

Sin duda alguna, uno de los máximos representantes en la defensa de un origen céltico ha sido, desde luego, Carney (1955). El autor estudia pormenorizadamente las afinidades del *Tristán* con la literatura irlandesa y, si bien es nuevamente con el género del *atheid* donde más concomitancias se encuentran, afirma que sólo *Diarmaid* y *Grainne* y *Baile* y *Ailinn*, por el número tan elevado de paralelismos, habrían derivado directamente de un *Tristán* primitivo irlandés anterior al año 900 (1955: 195).

Otros autores como Le Gentil (1973) han sido mucho más precisos y a la vez más genéricos a la hora de justificar la influencia céltica del *Tristán*. Concretamente, Le Gentil estudia la influencia céltica en la versión francesa de Bérout. Éste es un primer criterio que ya delimita su precisión, pero aún concreta en mayor medida cuando determina cómo se perfilan estas influencias, pues, para Le Gentil, la infiltración céltica de mayor envergadura la encontramos justamente en el *personaje* de Isolda. Para él es muy difícil reconocer un prototipo de mujer que no se adaptaba al canon literario imperante y que tampoco respondía íntegramente a las concepciones femeninas

heredadas de la Antigüedad Clásica. Sin embargo, esta nueva concepción de lo femenino sí parece encontrarse, para Le Gentil, en la civilización céltica, donde la mujer, socialmente, tenía un papel mucho más relevante. Veamos qué nos dice a propósito:

L'intelligence d'Iseut est d'une autre classe et son champ d'action est infiniment plus vaste. Voilà pourquoi je ne tenterai pas de chercher les origines littéraires de cet esprit inventif dans la littérature antique. Il me semble avoir plus d'affinités avec la littérature celtique, dont le roman de Tristan est d'ailleurs si proche par tant de côtés (1973: 416).

Para los celtas, la mujer es el pilar al que el hombre acude en caso de necesidad, cuando precisa ayuda, pero la mujer también es esa persona astuta e inteligente, capaz de engañar por medio de la ambigüedad. Tal es la imagen que encontramos de Isolde en la versión de Béroul. Sin embargo, Le Gentil no hace mención a obras concretas como posibles fuentes de influencia en el *Tristán*, sino a modos de pensar y actuar propios de la civilización celta. Justamente en este sentido consideramos que su estudio presenta un carácter más general con respecto a los otros autores vistos.

En otro orden de ideas, y como ya adelantábamos previamente, en contraposición a esta teoría se encuentran el medievalista Gallais (1974), Polak (1974) o Bernárdez Vilar (1986). Gallais, según afirma Cuesta, “echa por tierra los argumentos de los partidarios del origen céltico” (1991: 195). En efecto, Gallais defiende, en un amplio estudio monográfico, que las similitudes o concomitancias entre los textos irlandeses y la leyenda del *Tristán* no son tan evidentes como un amplio sector de la crítica, ya citado, ha querido ver. Más bien, los paralelismos son algo forzados. Por otro lado, añade que los testimonios irlandeses se han visto recogidos en manuscritos posteriores a la materialización literaria del *Tristán* en Francia e, incluso, en Alemania y, por lo tanto, podrían ser ellos los que estuvieran influidos por el *Tristán*, aspecto del que Carney (1955: 195) ya daba, en cierto modo, cuenta. La hipótesis de trabajo de Gallais será, pues, la de defender un origen oriental en lo que respecta a la gestación y elaboración del *Tristán*. Más concretamente, señala la novela persa *Wis y Ramin*, elaborada en la segunda mitad del siglo XI por el escritor Fakhn ad-Din As'ad Gurgani, como modelo de influencia para la posterior novela primigenia del *Tristán*. De este modo, nuestra leyenda habría tenido origen en tierras de Irán:

Il se trouve que *Wis et Ramin* est, à ma connaissance, une oeuvre unique dans la production littéraire du monde islamique, de même que *Tristan et Iseut* est une oeuvre unique dans celle du monde chrétien. Or, aucun autre récit persan ou

arabe, d'inspiration bédouine ou égyptienne, hellénistique ou Byzantine ne ressemble autant à *Tristan* que *Wis et Ramin* -pas même *Cligès* et *Lancelot*, dont la dette envers *Tristan* est si flagrante (1974: 113).

Polak, sin embargo, muestra una hipótesis mucho más conciliadora, ya que en ningún momento niega la influencia celta del *Tristán*, pero tampoco pasa por alto los elementos orientales que la leyenda parece presentar. Así, la historia árabe de *Kaïs* y *Jobhna* habría configurado la base del matrimonio de Tristán con Isolda de las Blancas Manos, aspecto que también ratifica Newstead (1959: 130). Sin embargo, habría sido la obra persa *Wis* y *Ramin* la que más aportaciones habría realizado en la elaboración del *Tristán* primigenio, de origen céltico según Polak. Desde luego, no son pocas las concomitancias que podríamos extraer si pusiéramos en parangón ambas obras. Evidentemente, no podemos comparar *Wis* y *Ramin* con el primer *Tristán*, ya que no existe testimonio escrito de este último, pero, de la comparación con las distintas versiones medievales conservadas sí se pueden extraer toda una serie de paralelismos. Por ejemplo, Schröder (1961: 18) afirma que uno de los puntos de conexión es la poción de amor que Tristán e Isolda beben cuando van rumbo a Cornualles, poción que encuentra su correspondiente en el talismán que prepara la vieja nodriza de Wis para que la muchacha no pierda la virginidad con un esposo al que no ama. Quizá el paralelismo no esté muy bien delimitado, ya que si tomamos en cuenta la versión de Eilhart, la que, en principio, se supone más cercana al posible *arquetipo* original, el talismán de la novela persa, cuya función no es otra que la de impedir la relación sexual anulando los deseos del hombre, encuentra su correspondencia en el cojín encantado que Isolda entrega a su amiga Gimelin para librarla de pasar una noche con Kaherdin. Éste y tantos otros aspectos en común han permitido a Polak afirmar:

What I venture to suggest is that during the obscure gestation period of the *estoire*, both the spirit and the substance of the oriental tale of *Wis and Ramin* (...) invaded and transformed utterly the legend of March son of Marchyon whose wife was loved by Tristan, one of the three swine herd or diadem wearers of the island of Britain (1974: 234).

Bernárdez Vilar también acepta la sorprendente similitud que el *Tristán* presenta con la obra persa *Wis* y *Ramin*. Por ejemplo, Ramin y Tristán pertenecen a un país enemigo de la mujer a la que aman, Wis en el *relato* persa e Isolda en el *Tristán* y, al igual que Polak, se pregunta si la historia persa no habría pasado por el filtro de un primer *Tristán* configurado en tierras célticas, obra que, además, presentaría otras influencias de procedencia, por ejemplo, grecolatina: “Cabe preguntar-se entom se o

mito de Tristan e Iseu nom é mais que umha simples adaptaçom ou transplante oriental à sociedade celta, adubado com outras colheitas de diversa procedencia, come acontece na mayor parte da produçom literaria medieval” (1986: 14).

Sin embargo, las diferencias entre *Wis y Ramin* y *Tristán e Isolda* también son fácilmente constatables<sup>5</sup>. Ello hace que el trabajo que Gallais llevara a cabo en la década de los setenta haya sido superado en nuestros días o, cuando menos, completado. Aún así, Gallais trata de justificar hasta las últimas consecuencias su hipótesis, defendiendo las diferencias entre ambas obras, según indica Cuesta, como “transformaciones que sufrió la historia en su camino desde Oriente a Occidente, al pasar por la mentalidad árabe, mucho más pesimista que la persa” (1991:197). Uno de los encargados en superar o corregir la postura de Gallais ha sido Walter, quien, en el prólogo a su edición de *Tristán e Isolda* pone de manifiesto que el estudio de Gallais queda desfasado o, al menos, ha de ser puesto en tela de juicio, porque *Wis y Ramin* no puede ser considerada como modelo de *Tristán e Isolda*:

Pierre Gallais a détecté les nombreuses analogies qui existent entre les deux textes; elles ne sauraient effectivement relever du hasard. Il est difficile de conclure cependant que *Tristan et Iseut* <<imite>> *Wis et Ramin*. Par contre, on peut penser que les deux textes se réfèrent à une <<mémoire>> commune (1989: 14).

Como ya hemos podido constatar, la cuestión de los orígenes ha suscitado estudios que defienden un origen celta, otros estudios que abogan por un origen persa y también hay quien defiende un origen grecolatino en la elaboración del *Tristán*. Uno de los pioneros, en este sentido, fue Saussure, quien, a principios de siglo, llevó a cabo una vasta recopilación de apuntes sobre las leyendas germánicas, editados póstumamente, aunque sólo en parte, por Meli y Marinetti (1986) bajo el título *Ferdinand de Saussure: le leggende germaniche*. En ellos, el lingüista ginebrino estudia las más conocidas leyendas germánicas de la Edad Media, si bien centra buena parte de su atención en el *Tristán* y en los posibles mitos grecolatinos que habrían dado origen al mismo. Es más, Saussure minimiza la base céltica de esta leyenda, porque, para él, serían las fuentes clásicas las que en todo momento muestran su primacía en la gestación del *Tristán*. Veamos cuáles son, concretamente, estas fuentes:

---

<sup>5</sup> Una de las más claras diferencias la podemos encontrar al final de la historia. Ello hace del *relato* persa una obra marcada por el optimismo, mientras que *Tristán e Isolda* es esencialmente pesimista. De hecho, mientras que Tristán e Isolda mueren trágicamente, el amor de Wis y Ramin es más fuerte que la adversidad, lo cual les permitirá unirse y reinar juntos en vida.

Ingente raccolta di materiale (...) porta all'individuazione di fonti classiche (...) e fonti celtiche (...) con preminenza delle prime (...) alla base della leggenda di Tristano. Il riferimento iniziale è al mito di Dedalo e di Teseo (...); in particolare la storia di Hipolito nella versione riportata da Diodoro si mostra la più adeguata ad illustrare l'origine della leggenda di Tristano, non ostante l'assenza di Procri e Enone (Meli y Marinetti, 1986: 477).

Otros autores como Schwartz (1970: 1001) han relacionado al *Tristán* con otros mitos grecolatinos como el de Filócteles y, especialmente, con el de Peleo. Es más, para Schwartz, la profusión de mitos clásicos ha sido una de las constantes que ha caracterizado la *literatura francesa medieval*, especialmente durante el siglo XII en el ámbito de la *narrativa*: “Il est banal de dire que la littérature française a recueilli des bribes de la mythologie classique” (1970: 1001).

Sin embargo, es el estudio de Saussure el que se revela como más completo. Por ello, dicho trabajo, muy poco conocido en nuestros días, ha servido para que Morales llevara a cabo una reactualización de éste en dos artículos: “El mito de Teseo y la leyenda de *Tristán e Isolda*. Estudio de unos apuntes inéditos de Ferdinand de Saussure”, por un lado, y “El mito griego como fuente de inspiración de la leyenda de *Tristán e Isolda* en unos apuntes inéditos de Ferdinand de Saussure: Procris, Hipólito y Enone”, por otro. En ambos trabajos, Morales parte, como ya hiciera Saussure, de una concepción del *Tristán* como “leyenda con base puramente mitológica” (1999b: 239) y pretende desvelar de forma esclarecedora aquellos episodios provenientes de los mitógrafos grecolatinos, que, dicho sea de paso, constituirían el grueso de la leyenda: “Saussure afirma que la leyenda de *Tristán* contiene, en su base primordial, una tan ingente suma de episodios prestados a los mitógrafos grecolatinos, que, si se delimitaran y se eliminaran de la historia general, ésta quedaría reducida a poca cosa” (1999b: 240). Aclarar cuáles han sido estos episodios tomados de la mitología grecolatina y delimitar en qué modo han influido en nuestra leyenda son los objetivos de los dos artículos previamente citados, en los que su autora centra el interés por el ámbito épico y erótico del *Tristán*. Con respecto a la primera cuestión, Morales (1999b) intenta esclarecer las influencias del mito de Teseo en la leyenda, especialmente en lo que se refiere a la trayectoria del *personaje* de Tristán. En lo concerniente al ámbito de lo erótico, Morales (1999a) relaciona la leyenda tristaniana con mitos como los de Procris, Enone, Hipólito o Paris, viendo cómo éstos han aportado a la leyenda una noción de amor indisolublemente ligada a la fatalidad.

Igualmente, De Riquer también ha abogado por un origen grecolatino en la configuración del *Tristán*, si bien acepta, tal y como ya hiciera Saussure a principios del siglo XX, la influencia celta en la gestación de la leyenda. Desde luego, resulta evidente que el autor de ese posible *Tristán* primigenio debió ser un gran conocedor de la mitología grecolatina. De Riquer nos dice al respecto:

Pero por encima de estas reminiscencias de leyendas célticas, cuyo camino hacia un texto románico de mediados de siglo XII es muy difícil de precisar, lo que es totalmente cierto e indiscutible es que la novela de Tristán, tal como la podemos estudiar en sus más antiguas manifestaciones, es obra de un escritor que conocía muy bien la mitología grecolatina. Y ello es tan evidente que basta estar medianamente enterado de las fábulas clásicas para advertir su reflejo en el *Tristán*, situadas en un nuevo ambiente (1984: 125).

Hasta ahora hemos realizado un inventario más o menos completo de aquellos estudios dedicados a un posible origen celta, persa y, finalmente, grecolatino. Esta enorme pluralidad de teorías respecto a un mismo tema ha hecho que, en la actualidad, el problema se empiece a abordar desde una óptica mucho más genérica, al tiempo que conciliadora. En este sentido, nos gustaría hacer mención de la obra de Eisner (1969), *The Tristan Legend: a Study in Source*, pero, sobre todo, de las aportaciones de Walter, quien en su prólogo a la edición de *Tristan et Iseut* esboza la hipótesis de un origen indoeuropeo para la leyenda, producto de una *herencia mitológica común*. Se trata, desde nuestro punto de vista, de una novedosa y muy lógica aproximación a la cuestión tan problemática que plantean los orígenes del *Tristán*:

Il est préférable de retenir la notion d'un *héritage mythologique commun* que l'on qualifiera (sans doute provisoirement) d'indo-européen. Celui-ci inclurait alors aussi bien la branche persane que la branche celtique rattachées à un même tronc commun de mythes et de traditions. L'enquête mythologique exigerait de comparer entre eux l'ensemble des témoignages indo-européens pour mieux cerner la probable cohérence mythique qui a précédé la transformation du mythe en roman. Ce travail reste encore à faire. Nous avons néanmoins entrepris une première enquête sur ce sujet dans notre essai: *Le gant de verre ou le mythe de Tristan et Yseut* (1989: 14).

En efecto, Walter (1990) dedica un estudio monográfico, *Le gant de verre ou le mythe de Tristan et Yseut* al *Tristán* y, en él, empieza a defender un posible origen indoeuropeo para la leyenda, partiendo de la noción de *herencia mitológica común*, compartida por Dumézil. Dada la complejidad de su hipótesis, el mismo Walter declara que su estudio sólo supone una primera aproximación al respecto:



Inutile de s'interroger trop longuement sur la provenance géographique de la légende: vient-elle des celtes comme le pensait déjà Gaston Paris? On admettra d'emblée que les textes tristaniens sont *indo-européens*; il s'agit moins de la reconnaissance d'une provenance que la perception d'un horizon culturel où se lira, par de comparaisons textuelles, une cohérence de l'imaginaire. La légende tristanienne est l'expression particulière d'un ou de plusieurs mythes qui ont pu évoluer différemment dans d'autres cultures reliées à la même source indo-européenne (...). D'autre part, il est préférable de retenir avec Georges Dumézil, le principe d'un *héritage mythologique commun* à plusieurs langues et cultures européennes pour mieux comprendre le système structuré des motifs ordonnant les textes tristaniens (1990: 17).

Dicho estudio, de gran interés en lo que respecta a la cuestión de los orígenes, supone un primer haz de luz en un campo que se abre a la investigación no como cuestión novedosa<sup>6</sup>, pero sí como una posible vía de trabajo que está pidiendo nuevos enfoques frente al determinismo tan radical con el que, en no pocas ocasiones, había sido abordada.

Otro de los aspectos que más interés ha suscitado para los estudiosos del *Tristán* ha sido su **transformación en mito**. Uno de los pioneros al respecto fue Rougemont (1972) con su libro *L'amour et l'occident*. En él, el autor aborda el tema de la pasión como constante literaria que ha alimentado los grandes escritos del hombre de Occidente desde tiempos inmemoriales y nos propone el *Tristán* como mejor abanderado de todo ello. De hecho, Rougemont ya lo concibe como un mito desde el momento en que, a lo largo del siglo XII, la leyenda empieza a adquirir materialización literaria. Para así constatarlo, esgrime en su obra toda una serie de razones en virtud de las cuales bien podríamos considerar la leyenda de *Tristán e Isolda* como un gran mito europeo<sup>7</sup>. Brunel (1988) también nos define el *Tristán* como un mito literario, pero particulariza mucho más cuando nos lo define, igualmente, en lo que bien podría ser un estudio exegético, como un mito heroico (1988: 1340), un mito civilizador (1988: 1340), un mito de artista (1988: 1341), un mito de la pareja (1988: 1341), un mito de la marginalidad (1988: 1342), un mito de la trascendencia (1988: 1343), un mito de la individualización (1988: 1344), un mito cósmico (1988: 1345) y, también, un mito cristiano (1988: 1345). El *Tristán* es, pues, mucho más que una obra literaria o, mejor dicho, un conjunto ingente de obras literarias que abarcan unos ocho siglos de

---

<sup>6</sup> Ya hemos dicho que, desde principios de siglo, con Saussure o con Schoepperle y Eisner posteriormente, el tema ya había comenzado a estudiarse con profundidad.

<sup>7</sup> Rougemont apunta en este sentido: "Il existe un grand mythe européen de l'adultère: le roman de *Tristan e Iseut*" (1972: 18), a lo cual añade: "Le mythe, au sens strict du terme, se constituait au XII<sup>e</sup> siècle" (1972: 23).

producción. Es, antes bien, un mito que ha superado las fronteras del país galo, incluso del continente europeo, para convertirse en un mito de envergadura mundial.

Posteriormente, Rougemont (1996) publica otro estudio monográfico en el que, de forma mucho más parcial, aborda el análisis del *Tristán*, considerándolo como un mito moderno de la pasión. Nos referimos a su libro *Les mythes de l'amour*, en el que consagra un largo capítulo a dilucidar las relaciones que guarda el mito medieval con sus nuevas manifestaciones, metamorfoseadas en obras como *Lolita*, *El hombre sin cualidades* o *Doctor Jivago*.

Tal vez la única crítica que podamos hacer a las obras de Rougemont sea que casi siempre suelen adoptar un carácter bastante divulgativo. No obstante, el estudio del *Tristán* como génesis de un mito se ha convertido en uno de los objetivos susceptibles de ser analizados por la crítica actual. En este orden de ideas, es de mención obligada la obra de Chocheyras (1996) *Tristan et Yseut: genèse d'un mythe littéraire*. En su libro, Chocheyras se adentra en los orígenes de la leyenda, pero desde una nueva perspectiva, pues intenta establecer los orígenes del *Tristán* en función de una serie de datos geográficos, históricos e, incluso, etimológicos. Acto seguido, estudia la cuestión de la materialización literaria de la leyenda y, en una tercera parte, aborda la conversión de la obra en mito. Así pues, la forma de describir la evolución del *Tristán* nos parece bastante acertada porque da perfecta cuenta, aunque, a veces, con pinceladas muy generales, de la evolución de la materia tristaniana. En primer lugar, Chocheyras habla, en lo que podría ser un primer estrato de gestación, de la evolución de la historia en leyenda. Ello nos resulta bastante singular, puesto que, a finales del siglo XX, se empieza a corroborar lo que ya Saussure intuyó casi cien años antes, cuando afirmaba que el *corpus* de leyendas por él estudiadas<sup>8</sup> habían tenido, en sus inicios, base histórica: “In sostanza, l'ipotesi che Saussure vuol dimostrare è unica semplicemente posta: alla radice delle narrazioni eroiche germaniche c'è la storia e *solo la storia*, sia essa storia di eventi o storia culturale” (Meli y Marinetti, 1986: 462). Acto seguido, Chocheyras da cuenta del tránsito de la leyenda a la novela y, finalmente, de la obra literaria al mito, concibiendo este último desde un punto de vista de degeneración herética, aspecto que nos resulta, igualmente, bastante innovador en lo que a la concepción del mito respecta, especialmente si lo comparamos con la de Brunel en tanto que mito cristiano (1988: 1345). Veamos qué apunta Chocheyras al respecto:

---

<sup>8</sup> Aparte del *Tristán*, Saussure analiza leyendas tan conocidas como el *Cantar de los Nibelungos* o la *Saga de los Volsungos*.

Qui dit *passion* dit souffrance et chacun croit à cette époque (et peut-être encore aujourd'hui) que depuis la passion du Christ, toute passion est rédemptrice. Il reste qu'au regard de toute l'orthodoxie judéo-chrétienne et de toute la tradition occidentale la contradiction demeure, et que par conséquent le mythe fonctionne toujours (1996: 259).

Asimismo, dentro del estudio del *Tristán* como un conjunto de obras que ya no sólo se han convertido en mito, sino que, desde su elaboración, quedan configuradas a través de toda una serie de estructuras mitológicas, deberíamos hacer mención de Blakeslee (1978), con su tesis doctoral titulada *Mythic Structures in the Old French Verse Versions of the Tristan Legend: An Essay in Exegesis*. En su primer capítulo, se encarga del estudio del *Tristán* como manifestación literaria de esencia mítica. Posteriormente, analiza la *estructura* de las versiones francesas en verso. En su tercer capítulo, se centra en las múltiples identidades del *personaje* de Tristán y, finalmente, la aportación más significativa la lleva a cabo con su último capítulo, en el que expone cuáles son las *estructuras míticas* que habrían supuesto su análisis de trabajo: entre ellas reconoce, por ejemplo, el motivo de la herida y cura del héroe, el viaje a otro mundo, el amor a una mujer que se liga a lo sobrenatural, etc.

Otro de los encargados en ahondar en el carácter mítico del *Tristán*, aunque sólo en la versión de Béroul y de manera muy concreta, ha sido Milin (1991). Dicho autor, aunando mitología y folklore, realiza un exhaustivo estudio sobre el enigmático motivo de las orejas de caballo del rey Marco. Se analiza la presencia de este motivo en el folklore celta y se rastrea en tierras de Irlanda y Gales. También encuentra en la figura del rey Midas (1991: 27-29) un claro paralelismo con el secreto que guarda Marco, sus orejas de caballo. Como vemos, los mitos no sólo configuran la trayectoria heroica del *Tristán* o la concepción del erotismo que de él se desprende. Autores como Milin demuestran que el mito ha estado presente en la configuración del *Tristán*, incluso en sus detalles más precisos.

Finalmente, nos gustaría destacar que, en la concepción del *Tristán* como mito, ha llegado a ser comparado por Blanchot (1954) con otros mitos literarios como el de *Orfeo* o *Don Juan*, para ver qué de similar y qué de distinto tienen en lo que respecta a la interpretación que el ser humano ha dado al deseo y al sentimiento amoroso. Por otro lado, Ruiz Capellán (1995) ha estudiado ampliamente las relaciones del mito de *Dionisio* y el de *Tristán*, centrándose en los paralelismos encontrados en el desarrollo vital y épico de ambos héroes. De hecho, Ruiz Capellán afirma, por ejemplo, que tanto

Tristán como Dionisio son extranjeros, ambos viven un drama familiar, pero, sobre todo, son héroes de vocación universal, pues los dos buscan el bien común, el beneficio para el grupo:

Un aspect assez bien marqué chez Dionisios est son esprit soi-disant ouvert à tous, égalitaire, démocratique, quelque peu incliné du côté des petites gens et du menu peuple, et qui ne veut pas faire de discrimination pour des raisons d'âge, de sexe ou de position sociale (...) Toute l'opposition à Tristan procède des barons du royaume, à l'exception du noble Dinas de Dinan. Les humbles, surtout, sont favorables aux amants. Quand les gens du pays apprirent le châtement dont Tristan périrait, il n'y eut personne qui ne vînt à le déplorer (1995: 39-40).

Dentro del ámbito de lo erótico y sentimental, otro de los temas que más interés ha suscitado el *Tristán* ha sido **la concepción del amor** que de él se desprende. Recientemente, Casariego Córdoba (1999), en su libro *El amor y la literatura*, dedica buena parte de su primer capítulo al análisis del sentimiento amoroso de los célebres amantes de Cornualles. Casariego concibe el amor de Tristán e Isolda en términos de pasión y fatalidad al mismo tiempo. Esta es la esencia del amor tristaniano. Asimismo, Casariego va haciendo mención, aunque muy en breve, de toda una serie de temas secundarios que giran en torno al amor. Se trata, pues, de una corta, pero acertada reflexión sobre uno de los temas centrales del *Tristán* y, en general, de la literatura de todos los tiempos. Casariego realiza una exposición concisa y clara sobre cómo se concibe el amor tristaniano, de dónde proviene y cómo termina. Recojamos algunas de sus palabras para definir el *Tristán* como una obra de corte amoroso:

*Tristán e Isolda* es una historia de amor romántico, trágico y fatal. Sus bellísimas imágenes, situaciones divertidas, peligrosas y emocionantes, odios, celos, nobles ideales, traiciones, perdones, crueles castigos y venganzas, la fuerza del destino, hacen irreductible su lectura. En esta epopeya medieval, los amantes, tiranizados por su pasión, a pesar de sus buenos propósitos, caen una y otra vez en la tentación del amor y la carne (1999:20).

Rougemont, autor al que ya hemos mencionado previamente, también ha analizado en sus dos obras el tema del amor como una pasión que obliga, por tanto, a aquellos que la sufren a escapar de la normativa y del orden socialmente establecido. Si no lo hicieran, según Rougemont, no se podría hablar de pasión. La singularidad del *Tristán* se encuentra, pues, en el hecho de haberse convertido en el abanderado de la pasión que impregnará buena parte de la literatura hecha a posteriori: “La passion est cette forme de l’amour qui refuse l’immédiat, fuit le prochain, veut la distance et l’invente au besoin, pour mieux ressentir et s’exalter. Cette définition rend compte de la

plupart de vrais romans, (...), ces oeuvres seules où transparaît, dominateur, l'archétype médiéval de Tristan" (1972: 47).

Dewulf, Coss y Bougy (1991) también han realizado un estudio muy completo y profundo sobre la concepción de la pasión amorosa en autores como Shakespeare o Laclos y, por supuesto, en el *Tristán*. En su estudio, parten de una distinción entre el amor y la pasión para ver qué concepto define mejor la relación de Tristán e Isolda, pero separar ambos términos, en nuestro caso, no les resulta tarea fácil: "Efforçons-nous donc de décrire simplement le phénomène représenté dans Tristan et Yseut, et puisqu'on y voit l'image même de la passion et le désigne par le mot *amour*, parlons à son propos de passion amoureuse (...)" (1991: 131). Igualmente, analizan los efectos de la pasión amorosa, viendo cómo, lo que en principio se presenta bajo la sintomatología de una enfermedad física, termina degenerando en la alineación social de aquel que la padece. Por ello, las relaciones entre la pasión y la sociedad, una sociedad que es hostil a la pasión, también se convierten en objeto de análisis en el mencionado estudio. En este orden de ideas, si el amor de Tristán e Isolda ha sido visto como una relación de conflicto con la sociedad, Ferrante (1973) analiza la manifestación del sentimiento amoroso entre Tristán e Isolda como relación que entra en conflicto con el honor. Así intenta demostrarlo en las manifestaciones del *Tristán* que aparecen en el dominio de la literatura francesa, italiana y alemana. A nuestro entender, se trata de un estudio bastante novedoso dada la óptica comparativa con la que se lleva a cabo.

En los últimos años también se han realizado estudios que han reactualizado el tema del amor en el *Tristán*. Nos gustaría destacar, en este sentido, a Miquel (1996) con su obra *Deux histoires d'amour. De Manjûn à Tristan*. Se trata de un estudio comparado sobre el tema del amor en dos leyendas que confrontan el mundo occidental con el mundo árabe. El amor se va analizando desde diferentes puntos de vista: por ejemplo, el amor como irrupción en el devenir vital del ser humano o el amor como aventura. Una vez más se incide en la relación que los amantes guardan con el resto de la sociedad. El estudio de Miquel, en cierto modo, recuerda la aportación de Gallais (1974), aunque el amor tristaniano queda ahora puesto en parangón con el mundo árabe. Mucho más significativas en torno a la concepción amorosa del *Tristán* nos parecen, en cambio, las obras de Adam (1991) y Sahel (1999). La primera, editora de *Tristan et Yseut: la passion amoureuse*, muestra un estudio donde se reflexiona sobre la pasión amorosa desde ópticas un tanto subversivas, puesto que, pese a lo que canónicamente se ha venido pensando, en el citado estudio llega a ponerse en tela de juicio que el *Tristán*

pueda ser considerado como una novela de amor. Sahel (1999), por su parte, nos presenta un trabajo bastante completo, titulado *Esthétique de l'amour: Tristan et Yseut*. La autora estructura su trabajo en dos partes claramente diferenciadas. En la primera, aborda el análisis del *personaje* de Tristán con respecto a la literatura del siglo XII y, más concretamente, con respecto a la *literatura cortés*. En la segunda parte de su monografía, Sahel estudia el concepto de amor en términos de pasión y lo define como un sentimiento contradictorio y discontinuo, unas veces el todo y otras la nada. Para así demostrarlo, Sahel elige el *Tristán* como mejor vía de expresión de su hipótesis de partida: “Dire ainsi que la relativité est contradictoire avec l'amour, c'est dire qu'il *est absolu ou qu'il ne l'est pas*. L'être de l'amour, c'est la discontinuité et l'excès; jamais trop. Cet étrange statut de l'amour, il nous faut maintenant le confronter avec son expression dans *Tristan et Yseut*” (1999: 18-19).

De la temática amorosa se ha desprendido el estudio del tema de **la fatalidad** en el *Tristán*. Benach nos dice que se trata de una concepción de la fatalidad desde una perspectiva metafísica que proviene ya de la Antigüedad Clásica: “Chez les anciens, le destin est une puissance surnaturelle et dépendante de la volonté des dieux dont on retrouve l'idée dans l'amour fatalité qui lie Tristan à Iseut” (1988: 194). Sin embargo, si existe fatalidad en el *Tristán*, se debe, en gran medida, a la **actuación del filtro mágico**, tema que, por su carácter enigmático, ha suscitado no pocas monografías y artículos. A este respecto, podríamos citar, por ejemplo, a Cahné (1975), con su obra *Le philtre et le venin dans Tristan et Yseut*. En ella, Cahné se centra en un aspecto concreto, la transcendental influencia del filtro de amor en las versiones de Béroul, Thomas d'Angleterre, *Folie de Berna*, *Folie de Oxford* y Gottfried von Strassbourg. Igualmente, Cahné lleva a cabo, aunque de manera muy breve, un análisis sobre el tema de la pasión, si bien hemos de reconocer que su objetivo principal no es otro que el de establecer aquellas grandes etapas que han marcado la evolución del mito, visto todo ello desde el episodio concreto, pero central, del filtro de amor:

L'ambition de cette étude schématique serait, en prenant pour fil directeur un épisode aussi crucial que celui du philtre, de reconstituer les grandes étapes qui marquent l'évolution du mythe afin de définir la courbe générale sur laquelle il serait enfin possible de nous situer nous-même, car toute étude critique, toute interrogation de notre passé culturel n'a pour seule justification vivante que la possibilité de nous placer dans cette histoire (1975: 8).

Cazenave (1969) también llevó a cabo un estudio centrado en la concepción del amor en el *Tristán* a partir de la intervención del poder del filtro mágico, titulándolo *Le*

*philtre et l'amour. La légende de Tristan et Yseut*. Curtis (1970), en su artículo “Le philtre mal préparé: le thème de la réciprocité dans l'amour de Tristan et Yseut”, referido al *Tristán en prosa* principalmente, pone ya en tela de juicio la idea de que el filtro supusiera una reciprocidad completamente exacta en los dos amantes. Según Curtis, sería el protagonista masculino, es decir, Tristán, quien viviría una pasión más dolorosa después de haber ingerido el brebaje de amor. A su vez, Isolda se convierte en un *personaje* mucho más pasivo en lo que respecta a los sufrimientos y tormentos desencadenados por el poder del filtro. Como vemos, lejos nos encontramos de los estudios más canónicos en los que el tema del filtro de amor conllevaba una idea de reciprocidad completa en los amantes. Evidentemente, la diferencia de ópticas no quiere decir que los estudios se contradigan al respecto, sino que, muchas veces, han partido de análisis de versiones diferentes, por lo que, lejos de excluirse, se complementan a la hora de abordar el estudio del filtro como uno de los aspectos centrales del *Tristán*. Finalmente, nos gustaría concluir el inventario de estudios dedicados a este tema haciendo referencia a la obra de Ribard (1989) *Du philtre au Graal: pour une interprétation théologique du Roman de Tristan et du Conte du Graal*. En ella, nos encontramos con una interpretación teológica del filtro, poniéndolo, incluso, en parangón con el Santo Grial.

En otro orden de ideas, por su enorme complejidad, las distintas versiones del *Tristán* pronto se convirtieron en un amplio potencial de aplicación para las diferentes **corrientes de la crítica literaria**. De ello debemos dar cuenta también en nuestro estado de la cuestión, máxime cuando aún hoy el *Tristán* sigue suponiendo un rico caldo de cultivo para disciplinas como la **Mitocrítica**, la **Psicocrítica**, la **Narratología** o la **Crítica Marxista**, debido a su amplio número de versiones y a la gran cantidad de estudios comparativos que, por lo tanto, se pueden llevar a cabo.

Dentro de la **Mitocrítica**, hemos encontrado grandes aportaciones. Una de las más importantes ha sido realizada por el ya mencionado Cazenave (1981) con su obra *La subversión de l'âme: mythanalyse de l'histoire de Tristan et Yseut*. En el campo de la **Psicocrítica**, podríamos destacar a Bertin (1957) con su artículo “The Oedipus complex in *Tristan et Yseut*”. En él, intentará demostrar cómo Tristán se caracteriza a lo largo de la leyenda por ser un *personaje* sumido en el complejo de Edipo. De ahí el amor que siente por la reina Isolda. Ella es quien le ha dado la vida al salvarlo de sus heridas mortales y, además, cumple un claro papel de madre al estar casada con Marco, en cierto modo padre adoptivo de Tristán, aunque verdaderamente sólo sea su tío.

Dentro del **ámbito narratológico y estructural**, los estudios llevados a cabo sobre el *Tristán* también han sido múltiples, aunque normalmente versan sobre aspectos muy específicos. Por ejemplo, podríamos citar a Jonin (1958b), quien presentó una tesis defendida en la Universidad de Aix-en-Provence centrándose en el estudio de los *personajes* femeninos, aunque el tema no es más que un mero pretexto para abordar otros puntos de vista, tales como la realidad histórica y social que se le pretende mostrar al lector, las corrientes literarias medievales que, ora por cuestiones de sentido ora por cuestiones de forma, han influido en la elaboración del *Tristán* o, incluso, el clima religioso que envuelve la historia. En cualquier caso, hemos de reconocer que, en multitud de ocasiones, nos encontramos con una precisa caracterización del *personaje* femenino, ya que, según afirma Jonin, la mujer es la verdadera causante de la gesta y el drama. Citemos a Jonin en lo que viene a ser el propósito de su trabajo, la caracterización de las tres protagonistas femeninas (Isolda la Rubia, Isolda de las Blancas Manos y Brangien): “Ces trois femmes, dont deux ouvrent ou ferment le drame d’amour que la troisième subit (Iseut la Blonde) ou plus souvent mène, ne méritaient-elles pas qu’on leur fît dans une étude particulière un sort privilégié?” (1958b: 14).

Posteriormente, Bartheau (1972) dedica un capítulo de su monografía *Tristan et Yseut: introduction à une lecture plurielle* al estudio de la estructura. Bebiendo de fuentes como Propp, Greimas, Poittier o Brémond, profundiza en la noción de *narrema* o unidad mínima de comportamiento (1972: 87) y su estructuración en el *Tristán*. Se trata, pues, de un estudio meramente formal sobre los aspectos más importantes de la historia en las versiones francesas de Béroul y Thomas. El análisis de Bartheau, en lo que a la *Narratología* se refiere, podría ser considerado como una aproximación o esbozo, ya que, en ningún momento, se aborda el estudio del *espacio*, el *tiempo*, el *nivel actancial*, los *personajes*, el *narrador*, etc. Al lado de este capítulo, Bartheau completa su investigación con otras aproximaciones de ámbito sociológico o psicoanalítico, quedando en este último aspecto influida por las teorías de Freud. En definitiva, su objetivo será el de ofrecer una serie de lecturas plurales que converjan en una lectura globalizante del *Tristán*:

Il s’agit de présenter un certain nombre de lectures possibles -de <<lisibilités>>, si l’on préfère- des principaux textes français relatifs à la légende de *Tristan et Yseut*. Autrement dit, nous nous proposons de montrer ces textes selon un éclairage réalisé sous des angles différents, afin d’obtenir plusieurs <<lectures>> qui, combinées et superposées, représenteront un premier pas vers



un essai de lecture, non pas <<totale>>, ce serait naïf, mais <<totalisante>> (1972: 5).

Igualmente, el estudio de los *personajes* principales ha sido llevado a cabo por Cuesta Torre (1994) en su monografía *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*. Cuesta analiza principalmente la repercusión de la leyenda en la literatura española, pero también estudia las aventuras y temas más relevantes del *Tristán* (el amor prohibido o la influencia del filtro, dos aspectos tratados con anterioridad, como hemos visto). Sin embargo, el hallazgo más valioso por parte de la autora se centra en el hecho de ver cuáles han sido las aportaciones del *Tristán* en la literatura de caballería.

Siguiendo con el estudio de los *personajes*, Blakeslee (1989) dedica un amplio estudio monográfico a la múltiple y compleja identidad de Tristán. Nos referimos a *Love's Masks: Identity, Intertextuality and Meaning in the Old French Tristan Poems*. Blakeslee empieza realizando un pormenorizado análisis sobre los antecedentes de Tristán (su herencia, su nacimiento o la elección de su nombre), su educación y, finalmente, como elemento central en su obra, su pluralidad de identidades, que van del Tristán caballero al Tristán músico, pasando por el Tristán cazador o el Tristán que continuamente se disfraza de loco o leproso, máscaras que se convierten, dicho sea de paso, en metáforas de lo antisocial. Asimismo, una de las aportaciones más interesantes de Blakeslee consiste en haber abordado el estudio de la *intertextualidad*, aunque de manera muy escueta y quizá no demasiado acertada, a nuestro entender, pues afirma que la obra quedó eclipsada a partir del siglo XIII por la moda literaria imperante, aspecto que no nos parece, en absoluto, cierto, como intentaremos demostrar en posteriores capítulos:

It may be, as I have hypothesized elsewhere, that the nature and intensity of this tale of adulterous love and tragic death made its deconstruction inevitable (...). Whatever the case, the poem were entirely eclipsed by the literary fashions of the thirteenth century, if the manuscript tradition is a reliable guide, passed entirely from the consciousness of Western European Culture (save in Scandinavia) until their rediscovery in the nineteenth century (1989: 132).

Finalmente, en lo que respecta al *orden narratológico*, deberíamos destacar a Baumgartner (1987) con *Tristan et Yseut: de la légende aux récits en vers*. La obra de Baumgartner no es un estudio narratológico como tal. Simplemente se trata de un esbozo sobre las formas que la leyenda presenta en Francia durante los siglos XII y XIII. Es, en definitiva, una visión panorámica sobre la difusión y la formación de la

misma. Se aborda el problema de la *versión arquetipo* o el de sus fuentes de elaboración. Sin embargo, algunos de los puntos que adquieren una relevancia central en el estudio de Baumgartner son cuestiones de índole narratológica como, por ejemplo, el análisis de los *personajes* principales (caracterización, funciones que desempeñan, etc.) o de los *espacios* más emblemáticos (la corte, el bosque, el jardín o el mar) en las versiones de Bérout y Thomas.

En lo concerniente al análisis de la *coordenada espacial*, podríamos destacar a Zovic (1996), aunque únicamente hace alusión a la obra de Bérout, como ya evidencia el título mismo de su estudio, *Les espaces de transgression dans le Tristan de Bérout*. Zovic nos va presentando y analizando los *espacios* más relevantes para el desarrollo de la acción en Bérout, viéndolos siempre bajo un mismo denominador común, el papel que juega la trasgresión en la problemática de la obra. Así, los *espacios* que Zovic analiza se convierten en vínculo perfecto para llevar a cabo la transgresión por parte de los *personajes* principales. He aquí la originalidad de un trabajo cuyo punto de partida ya había sido previamente estudiado. Más recientemente, Robert (2000), en un breve y sencillo estudio titulado *Premières leçons sur le mythe de Tristan* dedica un capítulo a esclarecer cuál sería la geografía mítica del *Tristán*, afirmando en este punto que el espacio ha sido uno de los elementos más importantes a la hora de estructurar la historia: “La question de l’espace, dès lors, apparaît comme de celles qui structurent le plus profondément le récit” (2000: 23).

En el seno de otras corrientes como puede ser la **Psicocrítica**, también ha surgido un despertar en el estudio del *Tristán*. Nos gustaría destacar, en este sentido, la obra de Huchet (1990a), *Tristan et le sang de l’écriture*. En ella, constatamos cómo Huchet ha centrado su atención en la fuerte impronta que el inconsciente juega en los *personajes* del *Tristán*. No en vano el autor dedica buena parte de su estudio a la interpretación de los sueños de Isolda. Tomando como fuente las aportaciones freudianas, Huchet nos dice:

Le travail du signifiant dévoile que la femme est un continent que l’homme n’aborde qu’en le ratant, pas mieux armé par sa virilité que par l’écriture. Cela fait aussi basculer l’histoire des amants de Cornuailles dans le rêve et invite à glaner quelque vérité dans le rêve, ce rêve enchassé à l’intérieur du *Tristan* de Bérout qui nous ouvrira l’accès au texte tristanien, un texte fictif, en extension, toujours inachevé, composé par les versions différentes attentives à se réécrire (1990a: 7-8).

Los sueños de Isolda también fueron estudiados por el ya mencionado Jonin (1958a) en su artículo “Le songe d’Iseut dans la forêt du Morois”. En él, analiza con no poca exhaustividad el sueño en que Isolda la Rubia ve a dos leones enfrentándose mientras ella permanece en medio, e intenta desvelar su simbología con respecto al ensamblaje de la leyenda.

Hasta aquí hemos abordado un análisis temático de los distintos estudios llevados a cabo sobre el *Tristán*. También hemos visto, aunque quizá de modo más general, los distintos aspectos de la leyenda por los que se han interesado corrientes críticas muy diversas. Sin embargo, en esta puesta en antecedentes cabría hablar de una tercera posibilidad de clasificar los estudios del *Tristán*, haciéndolo **por versiones**. Al principio, ya habíamos aludido a ellos con la tesis de Buschinger (1974) *Le Tristan d’Eilhart von Oberg*. Igualmente, a la versión de **Eilhart von Oberg** Muret (1887) dedicó un amplio artículo, “Eilhart d’Oberg et sa source française”, con el objetivo de delimitar el origen francés de la versión alemana. Se trata de un amplio estudio descriptivo de la obra, de sus partes principales e, igualmente, se presenta como un esbozo de modelo comparativo con otras versiones como la de Béroul. El último apartado del artículo queda destinado a adentrarse en el análisis de las fuentes que, en particular, atañen a la versión de Eilhart von Oberg. A este respecto, Muret defiende que el origen se encontraría, en primer lugar, en la tradición oral. Este origen oral habría dado a versiones como las de Eilhart o Béroul un cierto carácter fragmentario, aspecto con el que no estamos del todo de acuerdo, como ya intentaremos demostrar, en lo que se refiere a la versión alemana. Paralelamente, esta pluralidad oral habría tenido una coordinación escrita en autores como Thomas d’Angleterre o Chrétien de Troyes:

À en juger d’après Eilhart et Béroul, cette ancienne littérature orale avait un caractère singulièrement fragmentaire et inachevé. L’oeuvre de coordination et d’unification commencé par les conteurs a été continuée par d’habiles poètes, un Thomas, un Chrétien de Troyes: les prosateurs ont achevé de donner à la légende de Tristan la forme sous laquelle le Moyen-Age et le XVI<sup>e</sup> siècle nous l’ont transmise (Muret, 1887: 363).

Buschinger (1987) también estudia otros aspectos del *Tristán* de Eilhart en su artículo “Les structures sociales dans le *Tristant* d’Eilhart von Oberg”. En él, analiza pormenorizadamente la jerarquización social que impera en la corte, las funciones de vasallaje o la distinción entre aristocracia y caballería. Poco después, Buschinger (1991) publica otro artículo, “Conjectures sur Eilhart von Oberg”, en el que nos habla de las particularidades de la adaptación alemana, precisa en torno a temas como la localización

y caracterización de su autor, es decir, de Eilhart von Oberg y nuevamente retoma el tema de la situación social en el momento en que Eilhart compone su versión. Se vuelve así a analizar aspectos como la jerarquización social o la diferencia entre aristocracia y caballería. Finalmente, y situándonos en otro orden de ideas, McDonald (1983-4), en su artículo “Eilhart’s character portrayal” estudia la *descripción* y el tratamiento que se le da en la versión alemana al *personaje* masculino y femenino, afirmando que, en definitiva, se tratan de caracteres con una ambigüedad fascinante (1983-4: 36).

Otra de las versiones que ha suscitado un gran interés, mucho más que la de Eilhart von Oberg, ha sido el *relato* del también autor alemán **Gottfried von Strassbourg**. Un estudio sobre el autor y sobre las fuentes de partida que Gottfried emplea lo encontramos en el artículo de Jackson (1959) “Gottfried von Strassbourg”. Entre estas fuentes Jackson afirma que sobresale la obra de Thomas d’Angleterre, pero, desafortunadamente, la labor de comparación entre ambas obras, para delimitar la influencia exacta que Thomas ha podido ejercer en la versión de Gottfried, es una labor casi imposible: “Unfortunately the extant portions of the poems overlap for only a few lines, so that a full and exact comparison of the incidents and treatment is hardly possible” (1959: 145). Goldsmith (1973), por su parte, publicó una monografía dedicada al análisis de la ironía en la versión de Gottfried von Strassbourg bajo el título *The Tristan of Gottfried von Strassbourg: an ironic perspective*. Bossert (1974) también publicó otro estudio monográfico en el ámbito de la Literatura Comparada. En él, parte de la versión de Gottfried para ponerla en parangón con otros poemas y versiones del *Tristán*. Dicha labor se encuentra reflejada en su obra *Tristan et Yseut, poème de Gottfried de Strassbourg, comparé à d’autres poèmes sur le même sujet. La légende chevaleresque de Tristan et Yseut: essai de littérature comparée*. Igualmente, Ruplin (1965) presentó una tesis en la Universidad de Minesota sobre la concepción del humor en la literatura épica alemana, focalizando principalmente su atención en la versión de Gottfried von Strassbourg. Su objetivo consistía en ver cómo se manifestaba el humor y la comicidad en la literatura alemana de los siglos XII y XIII y, a caballo entre estos dos siglos, encontró la máxima expresión del género en la extensa e incompleta versión del autor alemán. De igual modo, nos gustaría hacer mención de la tesis de Gravigni (1968) *Les interventions directes de Gottfried de Strassbourg dans Tristan*, centrada en examinar las intervenciones autoriales de esta versión alemana. No hemos de perder de vista que es justamente en la versión de Gottfried donde las digresiones por parte del

*narrador* cobran su máxima expresión, debido, en gran medida, al afán de protagonismo de su autor.

Del mismo modo, y teniendo en cuenta su enorme complejidad, la versión del *Tristán en prosa* también ha sido una de las que más interés ha suscitado. En este sentido, nos ha parecido capital el completo y exhaustivo estudio que Baumgartner (1975) llevara a cabo sobre la mencionada versión en su tesis *Le <<Tristan en prose>>. Essai d'interprétation d'un roman médiéval*. En ella, su autora nos ofrece un triple estudio: primero, lleva a cabo un detallado análisis de los distintos manuscritos que se han conservado del *Tristán en prosa*; en segundo lugar, se centra en las fuentes que han dado origen a esta obra y, finalmente, aborda el estudio del universo literario en el que se configura esta versión, prestando especial incidencia en el capítulo que atañe a los *personajes*, la *estructura* y la *concepción temporal*. Se trata, pues, de un esbozo narratológico, porque, si bien las cuestiones anteriormente mencionadas las trata en profundidad, aspectos como el *espacio*, el *narrador* y sus *funciones* en el texto o la *focalización* quedan completamente silenciados en la obra de Baumgartner. Es más, la propia autora se hace consciente de las deficiencias de su trabajo en el momento mismo de presentar el prólogo a su obra:

Un mot, enfin, sur les limites de ce travail. Vu les dimensions de l'oeuvre et la complexité de sa tradition manuscrite, il paraissait présomptueux et de toute manière prématuré de proposer ici une étude exhaustive, et encore moins définitive, du *Tristan en prose*. Je me suis donc surtout attachée à dégager les grandes lignes de faîte du roman, à donner une description globale de sa genèse et de sa signification, sans examiner aussi souvent peut-être qu'il eût été souhaitable le détail du texte. Perspectives d'ensemble qui, je l'espère, sur bien de points complétées, affinées et discutées (1975: x).

Sin embargo, la tarea de Baumgartner ya había sido parcialmente tratada cincuenta años antes por Vinaver (1925) en su obra *Études sur le Tristan en prose. Les sources et les manuscrits*. Se trata de un breve estudio sobre los diferentes manuscritos conservados de esta versión y de un inventario sobre las diversas fuentes en las que se inspiró el *Tristán en prosa* del siglo XIII. Como podemos constatar, se aprecia, pues, una total correspondencia entre la citada monografía y la primera parte del estudio de Baumgartner. Asimismo, Vinaver (1959) retomaría el estudio de la mencionada versión en su artículo “The Tristan prose”, en el que empieza aludiendo a la diversidad de manuscritos para terminar reflexionando sobre la enorme relevancia que el *Tristán en prosa* ha adquirido frente al resto de versiones medievales o modernas en torno a esta leyenda, opinión que, desde luego, nos parece un tanto subjetiva y partidista:

This was no doubt the reason why the prose romance of Tristan so easily superseded all the poetical versions of the legend. From the thirteenth century onwards it became the only recognised form of the Tristan story, and it is only in comparatively recent times that the names of Tristan and Iseut have come to be associated in the minds of European readers with the tragic love story told by medieval poetics (1959: 346).

Actualmente, las investigaciones sobre esta versión se han ido perfilando en temas más concretos. Así, Baumgartner (1990), por ejemplo, a modo de continuación de lo que fuera su tesis, publica un estudio monográfico titulado *La harpe et l'épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*. En él, retoma aspectos que habían quedado sin estudiar en su tesis, tales como la voz del *narrador* o la *coordinada espacial*. El estudio narratológico del *Tristán en prosa* queda así completado, pero la monografía de Baumgartner también propone nuevos temas, como es el estudio del amor en la citada versión. Van Colput (1986) nos presenta, por su parte, un estudio sobre la influencia del ciclo del Grial en el *Tristán en prosa*, al tiempo que profundiza en el tema de la aventura. Todo ello lo lleva a cabo en *Aventures quérant et le sens du monde: aspects de la réception productive des premiers romans du Graal cycliques dans le Tristan en prose*. Igualmente, nos parece referencia obligada el estudio de Ménard (1999), en el que analiza un *corpus* de novelas medievales desde una óptica común: el ámbito y materialización literaria de la Mesa Redonda. Así pues, en este estudio pondrá de relieve, como es evidente, el *Tristán en prosa* por su marcada contextualización artúrica, aunque también aparecen acertadas reflexiones sobre la producción novelística de autores tan célebres como Chrétien de Troyes durante la época medieval. De lo dicho se desprende que el título del presente estudio monográfico no puede ser otro que *De Chrétien de Troyes au "Tristan en prose": études sur les romans de la Table Ronde*. En último lugar, nos gustaría hacer mención de la reactualización sobre el *Tristán en prosa* llevada a cabo por Dufournet (1990) con la publicación de *Nouvelles recherches sur le "Tristan en prose"*. Se trata de un conjunto de estudios reunidos por Dufournet que tratan temas diversos del *Tristán en prosa* (la relevancia de los diálogos en la obra, sus alusiones intertextuales, las similitudes y diferencias entre Tristán y otros héroes de la Mesa Redonda, tales como Lanzarote, el tema del amor y la muerte, etc.).

En lo que respecta a las versiones francesas de **Bérout** y **Thomas d'Angleterre**, cabría decir que son las que mayor número de investigaciones han suscitado. La versión de Bérout ha resultado bastante polémica para la crítica, convirtiéndose así en caldo de

cultivo de una larga lista de artículos y monografías que han pretendido abarcar los problemas más destacables que la obra encierra. Así lo pone de manifiesto Ménage (1974) cuando, en su artículo “L’atelier Béroul ou Béroul artiste” se plantea la duda de que la *narración* hubiera sido llevada a cabo por un solo *narrador* o por las figuras de dos *narradores* distintos, atendiendo a la ambigüedad formal que la obra presenta o a algún que otro fallo encontrado en el ámbito narratológico<sup>9</sup>:

Le *Tristan* de Béroul est aujourd’hui en pleine gloire; il a donné lieu à des très belles études, à des articles savants. Cette gloire ne souffre guère des discussions qui se poursuivent sur la question de savoir s’il y eut un ou deux Béroul. Certes il est toujours plus difficile qu’on ne l’imagine de démontrer à l’évidence qu’un ouvrage pratiquement anonyme n’est pas tout entière de la même main (1974: 145).

Ménage profundiza en la *estructura* de la obra, por un lado, aportando como dato original la organización de una configuración dramática dividida en actos (1974: 154) y, por otro, lleva a cabo un estudio formal sobre la técnica y el estilo del *relato* en lo que respecta a su composición. Se centra, pues, en aspectos como los párrafos que imitan la estructura de la *laisse*<sup>10</sup>, la presencia de refranes, las interpelaciones al auditorio, el diálogo de los *personajes* o la inserción de la *descripción* en el texto. Sin embargo, en el fondo no lanza muchas respuestas sobre la hipótesis de la doble autoría, permaneciendo, por tanto, bajo el escudo de la ambigüedad:

Notre étude a tenté de découvrir quelques secrets d’une personnalité artistique: celle de Béroul, ou des deux Béroul, qui, du point de vue où nous sommes placés, ne font qu’un. Elle ne prétendait pas à la précision scientifique des travaux de maîtres éminents. Nous avons voulu oublier -comme Béroul l’a fait probablement- tous les principes rhétoriques de son époque, et nous placer au moment où, plein de son sujet, il attaque l’exécution de son oeuvre (1974: 197).

En este orden de ideas, y dado que el tema de la doble autoría queda sin dilucidar, nos hemos visto obligados a retrotraernos en el tiempo para ver que este tema ya había despertado un gran interés en conocidos medievalistas como Raynaud de Lage (1958), quien dedica un artículo titulado “Faut-il attribuer à Béroul tout le *Tristan*?”, en el que, oponiéndose a las teorías unitarias más tradicionales, terminará defendiendo la

---

<sup>9</sup> Nos estamos refiriendo al ámbito de los *personajes*. Sabemos que hacia la mitad de la versión, Gouvenal mata a uno de los felones cuando los amantes se encuentran exiliados en el bosque. Es más, se trata de una *escena* muy explícita, ya que, atendiendo a las antiguas costumbres célticas, el ganador llevaba la cabeza del enemigo como trofeo. Tal es el caso de Gouvenal, que cuelga de un bastón la cabeza de su víctima para que la vea su señor. Sin embargo, poco después, en el *relato* de Béroul se vuelve a hacer mención a los tres felones, cuando teóricamente ya sólo deberían quedar dos. Ello ha hecho pensar en la existencia de dos *narradores* distintos.

<sup>10</sup> Agrupación de versos de extensión irregular y con rima asonante típica del género épico.

existencia de dos autores en esta versión. Para así confirmarlo, se basa en un estudio puramente formal del texto, analizando las rimas, el carácter oral frente al carácter escrito que, a veces, el discurso adoptado presenta, etc. Así, el propio Raynaud de Lage nos dice a modo de conclusión:

Après ces diverses sondages dans le *Tristan* <<de Béroul>> nous pensons avoir convaincu le lecteur qui nous aura suivi, que ce n'est pas le même poète qui est l'auteur de ces 4000 et quelques vers; aucun des points de vue auxquels nous nous sommes successivement placés ne suffirait à caractériser un poème ou un auteur (...). Avec les deux parties du *Tristan*, nous nous trouvons à la jonction de ses deux <<versants>> de la vie littéraire du XII<sup>e</sup>, tous deux représentés dans cette oeuvre (1958: 268-269).

Igualmente, Hanoset (1961) pretendió dar respuesta a la tan encarnizada polémica que ha conllevado la cuestión de la doble autoría en su artículo “Unité ou dualité du *Tristan* de Béroul?”. En él, Hanoset muestra una cierta actitud de reserva hacia las aportaciones de Raynaud de Lage, relativizando las oposiciones que éste encontraba entre los dos posibles autores. Sin embargo, Hanoset también permanece entre tinieblas, al no llegar a afirmar tampoco la unidad autorial de la obra, aunque veladamente podemos decir que abogue por esta hipótesis, sirviéndose, en gran medida, del estudio formalista poco antes llevado a cabo por el ya mencionado Raynaud de Lage. Así, la autora concluye diciendo:

Une conclusion générale s'impose, à savoir que la thèse de la dualité soutenue par Raynaud de Lage n'est pas fermement appuyée par les observations qu'il formule (...) De plus, un examen fouillé, approfondi du *Tristan* de Béroul permet de se rendre compte que, somme toute, la technique de A n'est pas aussi nettement opposée à celle de B que l'affirme Raynaud de Lage. Il n'est donc nullement prouvé, tant s'en faut, que le texte du *Tristan* de Béroul soit de deux mains différentes (1961: 533).

Finalmente, Reid (1965) también profundiza en la polémica cuestión de la doble autoría con su artículo “The *Tristan* of Béroul: one author or two?”, pero bien poco muestra de relevante y novedoso, ya que sus aportaciones seguirán la misma línea que las de Hanoset, es decir, la relativización de la teoría de los dos autores.

En otro orden de ideas, Raynaud de Lage (1962) también dedica un breve ensayo al *Tristán* de Béroul, titulándolo “Trois notes sur le *Tristan* de Béroul”. En la primera parte del artículo, realiza alguna precisión concreta sobre el léxico de la obra. En la segunda, se centra muy brevemente en la conducta del *personaje* de Tristán y en la tercera, habla de las relaciones de oposición que podemos encontrar entre el *Tristán* de Béroul y la obra de Chrétien de Troyes *Erec et Enide*.



Los estudios de episodios concretos también han sido muy comunes en el análisis de la versión de Béroul. Por ejemplo, Dufournet (1975) se centra en la *escena* en la que Marco sorprende a los amantes dormidos, dedicándole todo un artículo a este episodio tan concreto. Nos referimos a “Étude de l’épisode du roi Marc dans la hutte des amants”. Otra de las *escenas* centrales en la leyenda y objeto de interés para la crítica ha sido la relativa al exilio de los amantes en el bosque del Morois. De ella se desprenden dos temas de vital importancia para la versión de Béroul y la significación de la misma, según ha señalado Le Gentil (1958). Dichos temas se corresponderían con el exilio y la pasión antisocial de los amantes. De su relevancia y estudio se encarga Le Gentil en el artículo “L’épisode du Morois et la signification du *Tristan* de Béroul”.

También han sido relevantes las investigaciones llevadas a cabo sobre algunos de los *personajes* centrales en la leyenda. Frappier (1972) focaliza, por ejemplo, su atención en la protagonista femenina, dedicándole todo un artículo que lleva por título “La reine Yseut dans le *Tristan* de Béroul”. Asimismo, por su complejidad y dualismo el rey Marco se ha convertido en un *personaje* de gran interés para la crítica. Así lo pone de manifiesto Noble (1981) en “Le roi Marc et les amants dans le *Tristan* de Béroul”. Finalmente, Trindade (1974) estudia en un completo artículo titulado “The enemies of Tristan” el amplio repertorio de enemigos que Tristán va encontrando en su devenir vital, haciendo especial hincapié en los tres barones felones que continuamente aparecen hostigando a los dos amantes.

Finalmente, otros aspectos observados en el *Tristán* de Béroul han sido la imagen de la feudalidad, el peso moral que esta versión encierra o la concepción del sistema judicial. Éstos y otros aspectos han hecho que la versión de Béroul sea vista como un texto que refleja con bastante fidelidad la realidad del momento en que se inscribe. Así lo pone de manifiesto Stone (1966) en un breve artículo que titula “El realismo y el Béroul real”. Otro de los aspectos fieles a la realidad histórica del siglo XII es el problema de la monarquía. A él se alude, aunque sólo sea a través de un mero esbozo, en “Ordre moral et subversion politique dans le *Tristan* de Béroul”, en el que Payen afirma: “Le *Tristan* de Béroul soulève de manière aiguë ce problème de l’autorité royale” (1978: 473). Más información sobre el aspecto social nos la ofrece Subrenat (1976) en su artículo “Sur le climat social, moral, religieux du *Tristan* de Béroul”. Como el título indica, el problema moral y, sobre todo, religioso se presenta como una cuestión de primer orden en el texto de Béroul. Es principalmente en este último aspecto, es decir, en la religión, donde Subrenat pone un mayor énfasis, afirmando a

este respecto sobre Béroul: “L’auteur, qui développe un problème d’actualité, ne va pas jusqu’à créer un conflit entre Dieu et son Église” (1976: 260). Otros autores como Sticca (1968) abordan la cuestión de la religión desde otro ángulo, es decir, no como una oposición entre Dios y la religión, sino como un conflicto entre la religión y los preceptos cortesanos. El problema se detalla con amplitud en el artículo de Sticca “Christian ethics and courtly doctrine in Béroul’s *Tristan et Yseut*”. Finalmente, el sentido que la moral cobra en la versión francesa de Béroul fue analizado por Nicols (1965) en “Crítica moralizante y literatura medieval. Le roman de *Tristan* de Béroul”, si bien, quien ha tomado una perspectiva verdaderamente rompedora en lo que al tratamiento de la moral se refiere ha sido Sargent-Baur (1988), al considerar que la versión de Béroul no puede ser clasificada como una obra moralizante:

(..) On peut lire le roman de Béroul dans une perspective morale, c’est une approche qu’il faut tenter, tout comme une autre. Mais à la lumière de cette expérience, il semble que l’éthique chrétienne, comme l’éthique tout court, n’a pas guidé le poète dans ses jugements, et que son roman n’est pas à classer parmi la littérature moralisante (1988: 56).

Como ya adelantábamos, los estudios sobre el otro *Tristán* del siglo XII, es decir, la versión de **Thomas d’Angleterre**, también han sido cuantiosos. Podríamos empezar destacando a Aitken (1928), quien abogó por el estudio de un aspecto concreto, pero central en la citada versión, el viaje emprendido por Tristán para marcharse al exilio después de haber entregado a Isolda. Aitken lo interpreta como un rito iniciático en la aventura del héroe en “The <<voyage à l’aventure>> in the *Tristan* of Thomas”. Por otra parte, el tema del amor cortés y de la *fin’amors*, así como su adaptabilidad al *Tristán* de Thomas d’Angleterre, también ha suscitado considerablemente el interés de los críticos y estudiosos del *Tristán*. En este sentido, podríamos destacar a Dannenbaum (1979) con “Doubling and fine amor in Thomas’ *Tristan*”. Anteriormente, Wind (1960), autora a la que ya hemos aludido, realizó un estudio bastante sistemático sobre todos los elementos y características de índole cortés que se encontraban presentes en la versión de Thomas y, en ocasiones, incluso, en la de Béroul. El artículo al que hacemos referencia es “Éléments courtois dans Béroul et dans Thomas”. Finalmente, sobre redefiniciones del término *cortesía*, quien ha dado su última aportación ha sido Moltó con su tesis *La fin’amors y los dos Tristán del siglo XII*. Para Moltó, sería un tanto elitista hablar sólo de *cortesía* en las obras de Chrétien de Troyes. Así, con el objetivo de definir una vez más lo que se ha entendido por *cortesía* y sacarlo de la encorsetada

concepción a la que había sido sometido con obras como el *Tratado de amor* de Andrés el Capellán, Moltó parte del testimonio escrito de un amplio *corpus* de canciones de los trovadores occitanos para redefinir tal concepto, pues, dentro de una nueva concepción tal vez podrían encontrar más cabida las versiones de Béroul y Thomas. Sobre esta problemática nos gustaría citar las palabras de la propia autora: “Una revisión del problema desde la óptica occitana nos llevará sin duda a revisar las reacciones que provocó el *Tristán* en la narrativa de *oïl* y es muy probable que nos ofrezca argumentos para explicar la evolución de la *fin’amors* al Norte del Loira” (1995: 20-21).

Si el tema de la *cortesía* ha sido ampliamente tratado, como hemos podido constatar, otro de los elementos a estudiar en Thomas ha sido el tema del amor. En este orden de ideas, Jodogne (1965) presenta un artículo bastante esclarecedor en el que desarrolla este tema. Se trata de “Comment Thomas a compris l’amour de Tristan et Yseut”. Para Lodogne, el amor de Tristán e Isolda, en tanto que desencadenado del adulterio, está abocado al dolor y, por lo tanto, supone una condena del *amor cortés*:

Sans l’avoir voulu, Thomas a condamné l’amour courtois du type méridional, l’amour pour une dame mariée. Ou bien, si l’on veut considérer sa version courtoise, on peut se demander si Thomas n’a pas perçu autant que Béroul les outrances qui, dans l’adultère, engendrent les douleurs mortelles de ceux qui persistent à s’aimer charnellement (1965: 119).

Igualmente, desde un punto de vista narratológico, la versión de Thomas también ha suscitado buena parte del interés de la crítica. Por ejemplo, Trindade (1979) se ha encargado de analizar algunos aspectos estructurales de esta versión, tales como la *coordinada espacial* o *temporal* o la *instancia narrativa*. Sin embargo, la brevedad de su artículo impide a Trindade entrar en detalles que un profundo análisis espacio-temporal implicaría. De la misma forma, también podríamos destacar el abandono de aspectos tan relevantes como la *estructura* de la obra o el *nivel actancial*. Trindade llevó a cabo su breve estudio narratológico en el artículo “Time, space and narrative focus in the fragments of Thomas’ Tristan”.

También nos gustaría destacar con respecto a la versión cortés de Thomas d’Angleterre las aportaciones de Mitch (1977) en su estudio “The monologues of Tristan in Thomas”. En el mencionado artículo, Mitch se centra en los amplios monólogos de Tristán, de gran interés psicológico, en los que dicho *personaje* se tortura pensando en la posible infidelidad de su amada y en los suplicios que el amor acarrea al amante cortés. De igual interés nos parecen las aportaciones de Le Gentil (1978a)

centrándose en dos *escenas* principales de la versión: el matrimonio de Tristán con Isolda de las Blancas Manos y el rencor de Brangien hacia su señora Isolda la Rubia al pensar que su amado Kaherdin no se ha comportado como un verdadero caballero con ella. Dicho análisis fue llevado a cabo por le Gentil en su artículo “À propos du mariage de Tristan et de la colère de Brangien dans le roman de Thomas”.

Si Mitch se había encargado de estudiar la relevancia de los monólogos de Tristán, Le Gentil (1978b) focaliza su atención en su artículo “Sur l’épilogue du *Tristan* de Thomas”, justamente en la parte final del *relato* francés, la *cláusula* correspondiente al *epílogo* mediante el que Thomas glorifica la muerte de los amantes, dirigiéndose a su auditorio para invitarles a que compartan la emocionante historia que en su versión les ha presentado. Asimismo, Le Gentil (1953) fue el encargado de llevar a cabo un estudio bastante genérico ya no sólo de la versión de Thomas, sino también de la de Béroul, aunque a la primera le dedica la mayor parte de su atención, desarrollando no pocas cuestiones problemáticas, tales como la concepción del amor cortés en Thomas, de la que ya hemos hablado, o el tema de la pasión. Nos referimos al artículo “La légende de Tristan vue par Béroul et par Thomas”.

Hasta aquí hemos llevado a cabo un estudio meramente descriptivo en el que hemos intentado ofrecer una puesta en antecedentes acerca de la materia tristaniana. En primer lugar, hemos hablado de los temas más relevantes, tales como la cuestión de los orígenes, la temática del amor, etc. Acto seguido, nos hemos ocupado de los estudios que el *Tristán* ha suscitado a las diferentes corrientes críticas y, en último lugar, hemos ido detallando toda una serie de estudios sobre las versiones medievales del *Tristán* más conocidas (la de Eilhart von Oberg, Gottfried von Strassbourg, el *Tristán en prosa* y, por supuesto, las versiones de Béroul y Thomas).

Así pues, tomando en cuenta este último apartado en nuestra clasificación, nos gustaría concluir haciendo justicia a las versiones episódicas, aunque no por ello menos relevantes, del *Tristán*. Tal es el caso de las *Folies Tristan* de Berna y Oxford o el *Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France. Con respecto a este último, los estudios han sido múltiples y no se han alejado mucho de los temas que aquí hemos visto. Tal es el caso de Wind (1964), quien se encarga de analizar las manifestaciones de los postulados cortesanos en los *Lais* de Marie de France, dedicándole especial atención al *Lai du Chèvrefeuille*. Dicho estudio fue llevado a cabo en su artículo “L’idéologie courtoise dans les *Lais* de Marie de France”. Desde un punto de vista estructural, Ribard (1973) nos propone un breve artículo, “Essai sur la structure du *Lai du Chèvrefeuille*”. A su

vez, si tenemos en cuenta los estudios de índole comparativa entre el *Lai du Chèvrefeuille* y otras versiones del *Tristán*, podríamos hacer mención, por ejemplo, del artículo de Murrel (1928-30) “*Chievrefoil and Thomas’ Tristan*” o del de Hoepffner (1934) “*Thomas d’Angleterre et Marie de France*”. Como vemos, las comparaciones siempre aluden a la versión de Thomas. No resulta gratuito que así sea, si tenemos en cuenta que ambos autores debieron relacionarse con la corte de Enrique II de Plantagenêt.

Con respecto a las *Folies*, quizá hayan conocido en menor medida el interés de la crítica, pero no por ello hemos de desdeñar estudios como el de Adler (1952), encargándose de analizar y comparar el desarrollo estructural de la *Folie* de Berna y la *Folie* de Oxford en “*A structural comparison of the two Folies Tristan*”. Por otro lado, Sumberg (1967) se ha interesado por la presencia y las concomitancias que existen entre las *Folies* y la novela lírico-medieval. Ello daría como fruto la publicación de su artículo “*The Folie Tristan in the romance lyrique*”. Finalmente, sólo nos resta decir que trabajos de carácter más general también han sido llevados a cabo en lo que respecta a las dos *Folies Tristan*. Tal es el caso de Lutoslawsky (1886) con “*Las Folies de Tristan*”, uno de los estudios más antiguos de estas dos versiones episódicas. Ello pone de manifiesto que, si bien el interés de las *Folies* no ha sido tan profuso, al menos cuenta con más de un siglo de vigencia.

Como hemos podido constatar, la fascinación que ha despertado el *Tristán* entre los distintos estudiosos de la literatura medieval no puede decirse que sea nueva. Con el tiempo, los estudios críticos se han ido multiplicando para abarcar un amplio espectro de temas de muy diferente índole. Sólo basta con acudir a los repertorios bibliográficos en torno al *Tristán* llevados a cabo en las últimas décadas. Uno de los más completos y claros en torno a las versiones francesas es el Shirt (1980), *The Old French Tristan poems: a bibliographical guide*. Con nuestra puesta en antecedentes nosotros también hemos querido dejar constancia de la amplia repercusión del *Tristán*, ofreciendo así una considerable enumeración de investigaciones en torno a la célebre leyenda. Igualmente, hemos querido ofrecer tres partes claramente diferenciadas en el presente **Estado de la cuestión**: un acercamiento a los distintos trabajos críticos por temas (los orígenes de la leyenda, el tratamiento del amor y la cortesía, la fatalidad y el filtro, etc.), un segundo acercamiento por corrientes (aplicaciones del *Tristán* al ámbito de la mitocrítica, el estructuralismo, la psicocrítica, etc.) y, finalmente, una aproximación más detallada sobre los distintos estudios por versiones (Bérout, Thomas, Gottfried von Strassbourg,

Eilhart von Oberg, el *Tristán en prosa*, las *Folies Tristan* de Oxford y Berna o el *Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France), estableciendo dentro de éstas las cuestiones de análisis más importantes.

Al hilo de todo lo dicho, nuestro estudio descriptivo no nos parece, en modo alguno, gratuito. Al contrario, pretende rendir cuenta de la enorme relevancia que este campo de investigación presenta, al tiempo que intentamos ver con él cuáles han sido las aportaciones que se han llevado a cabo en lo que concierne al *Tristán*, para poder así encuadrar nuestro análisis personal dentro de un marco global de investigaciones críticas. En este orden de ideas, nuestro trabajo, como ya dijimos en el capítulo introductorio, pretende ser una continuación de todos aquellos autores que se han centrado en el estudio del *Tristán*, aplicando los postulados más recientes de la crítica narratológica. Seremos, pues, continuadores de las investigaciones de Jonin, Barteau, Baumgartner o Zovic. El que existan precedentes de nuestro estudio no quiere decir que entre nuestras pretensiones no se encuentre la de mostrar unos objetivos que intentan ser amplios y novedosos. De ellos ya dimos cuenta en nuestro capítulo introductorio. Sólo nos gustaría añadir que, lejos de centrarnos en una versión concreta, esta tesis procurará estar fuertemente mediatizada por una visión comparativa del *Tristán*, ya no sólo en Francia sino también en Alemania. Para ello hemos seleccionado un amplio *corpus* de versiones, las primeras que se han conservado en ambos países. Estas versiones han sido las de Béroul y Thomas d'Angleterre en Francia y las de Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassbourg en Alemania. También hemos agregado a nuestro *corpus* de trabajo algunas de las versiones episódicas del *Tristán* más relevantes. Tal es el caso de las *Folies Tristan* de Berna y Oxford y el *Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France.

Metodológicamente, nuestro trabajo ha pretendido partir de una de las corrientes críticas mejor asentadas en el panorama francés, la *Narratología*, pero, al mismo tiempo, intenta presentarse, en la medida de lo posible, como un trabajo innovador, en tanto que producto de una de las disciplinas más en voga en nuestros días. Nos referimos, evidentemente, al dominio de la *Literatura Comparada*, un campo de investigación en el que el *Tristán*, por su enorme riqueza y por su carácter de mito europeo y mundial, puede llegar a adquirir infinitas dimensiones de aplicación. Asimismo, y quizá de manera más soterrada, hemos tenido en cuenta otras disciplinas como pueden ser la *Pragmática Textual* o la *Sociocrítica*, constatable especialmente en la cuestión de los *saberes* y los *valores*.

# **CAPÍTULO III**

## **PRESENTACIÓN DEL MÉTODO**

## 1. SOBRE ALGUNAS DEFINICIONES PRELIMINARES: *NARRATOLOGÍA Y RELATO*

Si el modelo de análisis que vamos a emplear para estudiar el *corpus* de versiones seleccionadas es un modelo esencialmente narratológico<sup>11</sup>, creemos que resultaría conveniente empezar definiendo lo que ha de entenderse por *Narratología*, en tanto que disciplina metodológica al tiempo que herramienta de crítica textual. Desde luego, las definiciones de *Narratología* son múltiples y variadas, aunque todas ellas convergen en una misma idea, la de concebir la *Narratología* como la disciplina que se encarga del estudio del *relato*. Nos parece una definición sencilla y clara. De hecho, ésta es prácticamente la definición que nos da Bal sobre lo que ha de entenderse por *Narratología*, diciéndonos al respecto: “La Narratología es la teoría de los textos narrativos” (1995: 11). Asimismo, Angelet y Herman nos dice que se trata de la “discipline qui analyse les composantes et les mécanismes du récit” (1990: 168). Pozuelo Yvancos también ve en la *Narratología* la disciplina que se encarga del estudio del *relato*, pero ofrece una definición algo más completa, desde nuestro punto de vista. De hecho, según Pozuelo, por *Narratología* cabría entender:

La ciencia general del relato, en cierta medida autónoma respecto a otras realizaciones de la Poética Lingüística o la Semiótica Literaria y enormemente ambiciosa, puesto que su objeto -el relato- es una realidad que atraviesa la mayor parte de las realizaciones de nuestra cultura (1992: 227).

Como Angelet y Herman (1990: 168) indican, la *Narratología* presenta dos orientaciones claramente diferenciadas. Por un lado, nos encontramos con la *Semiótica Narrativa*, representada por Propp, Bremond, Greimas o Courtès, por sólo citar a algunos de entre los más destacados. La *Semiótica Narrativa* se preocupa por analizar la *narratividad* de la historia sin prestar atención alguna al soporte mediante el cual se transmite. Por *narratividad* deberíamos entender la ruptura de la continuidad en la performance discursiva de una historia. Más concretamente, Greimas afirma que la *narratividad* “consiste en une ou plusieurs transformations dont les résultats sont des jonctions, c’est-à-dire soit des conjonctions, soit des disjonctions des sujets avec les objets” (1970: 253). Por otro lado, la segunda concepción de la *Narratología*, de cuyo

---

<sup>11</sup> Remarcamos la palabra “esencialmente” porque somos conscientes de que no todas las variables de análisis que expondremos en nuestro modelo son variables estrictamente narratológicas. A veces, también hemos hecho referencia, quizá de manera más indirecta, eso sí, a disciplinas como pueden ser la *Pragmática textual* o la *Sociocrítica*. Ello se hace especialmente patente en apartados como el que se encarga de abordar la cuestión de los *saberes* y los *valores*.



estudio se ha encargado principalmente Genette, Angelet y Herman precisan: “Elle étudie les relations entre les trois plans que sont le récit, l’histoire et la narration et répondra aux questions: qui raconte quoi? Jusqu’à quel point? Et selon quelles modalités?” (1990: 168).

En los últimos tiempos, algunos narratólogos (Chatman, 1978; Prince, 1982 o Rimmon-Kennan, 1983) han intentado conciliar ambas orientaciones, dando pie a la aparición de una *Narratología mixta*. En buena medida nos vamos a servir de esta tendencia conciliadora, porque el modelo que presentaremos más adelante y las variables de análisis de las que constará participan, en buena parte, de las dos concepciones de la *Narratología* que aquí hemos visto.

Si retomamos las definiciones de *Narratología* con las que habíamos comenzado este apartado, sintetizaremos diciendo que la *Narratología* es la disciplina que se encarga de estudiar el *relato*. En nuestro afán por definir un concepto antes de utilizarlo, recurriremos a las teorías de Genette o a las concepciones de Greimas para precisar qué es lo que se ha entendido por *relato* desde diferentes puntos de vista. Así, Greimas, en su célebre obra *Du sens*, nos define el *relato* como una sucesión de enunciados “dont les fonctions-prédicats simulent linguistiquement un ensemble de comportements orientés vers un but. En tant que succession, le récit possède une *dimension temporelle*: les comportements qui y sont étalés entretiennent entre eux des relations d’intériorité et de postériorité” (1970: 187). Para Greimas, la esencia del *relato* es, pues, una idea de sucesión temporal. Genette, por su parte, antes de definir esta noción, la sitúa dentro del elemento al que pertenece, es decir, el *texto narrativo*, constituido por tres aspectos: *historia*, *relato* y *narración*. Veamos, entonces, cómo los define, ya que, en un principio, y para un público profano en la materia, podrían ser términos que den lugar a confusión:

Comme son titre (*Discours du récit*) l’indique, ou presque, notre étude porte essentiellement sur le récit au sens le plus courant, c’est-à-dire le discours narratif qui se trouve être en littérature, et particulièrement dans le cas qui nous intéresse, un texte narratif. Mais comme on le verra, l’analyse du discours narratif telle que je l’entends implique constamment l’étude des relations, d’une part entre ces discours et les événements qu’il relate (récit au sens 2), d’autre part entre ce même discours et l’acte qui le produit, réellement (Homère) ou fictivement (Ulysse): récit au sens 3. Il nous faut donc dès maintenant, pour éviter toute confusion et tout embarras de langage, désigner par des termes univoques chacun de ces trois aspects de la réalité narrative (...), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte lui-même, et *narration* l’acte narratif producteur et, par extension, l’ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place (1972: 72).

A este respecto, Del Prado añade:

El texto narrativo se compone de:

1. La anecdótica del relato-conjunto de acontecimientos o lugares que nos son narrados o descritos, y que constituye el referente inmanente de la narración
2. El relato como estructura diacrónica, lingüística y literaria, a través de la cual toma cuerpo textual dicha anecdótica
3. La situación, el contexto y el acto narrativo en el cual se genera el relato (1984: 22)

En definitiva, la *Narratología*, en tanto que disciplina que centra su atención en el *relato*, lo estudia como elemento estructurante de una determinada historia desde un punto de vista lingüístico y literario. Sin embargo, no por ello ha abandonado el estudio del acto narrativo productor del *relato*<sup>12</sup> o del contexto en el que el *acto narrativo* es generado<sup>13</sup>. En cambio, el término *relato* quizá sea uno de los peor definidos por Genette cuando en torno a él nos dice: “(...) le récit proprement dit, le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même” (1972: 72). Del Prado apunta al respecto que “de estos tres (*relato*, *narración* e *historia*) precisamente aquel que más nos interesa queda sin definición al incluir en ésta al término definido” (1984: 22). Para limitar esta carencia, Del Prado, basándose en las aportaciones de Ducrot y Todorov, concibe el *relato* como una entidad diacrónica o, más concretamente, “como un texto referencial con desarrollo temporal” (1984: 23), en el que se pueden “identificar al menos dos atributos, emparentados pero diferentes, y un proceso de transformación o mediación que permite el paso de un atributo a otro” (1984: 23).

Hasta ahora, hemos hablado de *relato* como objeto de estudio de la *Narratología*, pero no hemos dicho nada aún acerca de su categorización. Si tomamos el término *relato* como posible sinónimo de *obra narrativa*, Tomachevsky apunta al respecto:

Las obras narrativas en prosa se dividen en dos categorías: la forma pequeña (*cuento*), y la de grandes dimensiones o novela (*roman*) (...); la característica de

---

<sup>12</sup> En efecto, actualmente, autores como Del Prado (1984), Reuter (1991) o Pozuelo Yvancos (1992) introducen el estudio del acto narrativo productor del *relato* dentro de la categoría del *narrador*. De todas maneras, el estudio de dicha categoría, es decir, el *narrador* ya se incluía en las fuentes de las que hemos partido básicamente (Genette, 1972) para llevar a cabo nuestro análisis.

<sup>13</sup> Principalmente, es Reuter (1991) quien da más relevancia al contexto que envuelve una obra, proponiéndonos como categoría de estudio la cuestión de los *saberes* y los *valores* en el *relato*. A este respecto, Bobes añade en torno a la novela: “La función ético-social atañe, pues, a la novela como confirmación, modificación o negación de las normas o valores vigentes en una sociedad. Los individuos de los distintos grupos sociales se sienten identificados, o bien rechazan, el mundo ficcional a través del sistema de normas de su propio grupo o *status* social (...)” (1993: 19). Tener en cuenta, entre las variables de nuestro estudio, el contexto en el que se inserta una obra literaria nos parece una cuestión muy relevante.

la longitud, fundamental para la clasificación de las obras narrativas, no carece en modo alguno de importancia, como puede parecer a simple vista (1982: 252).

La clasificación de Tomachevsky nos resulta muy pertinente porque delimita perfectamente nuestro corpus de versiones en *relatos* breves, lo que él llama *cuentos*, y *relatos* más largos, lo que comúnmente concebimos como *novelas*. Nos gustaría definir este último concepto porque en nuestro *corpus* de versiones vamos a trabajar principalmente con *novelas*. Sin embargo, y según apunta muy pertinentemente Bobes Naves, “todo intento de definir con precisión la novela parece estar destinado a fracasar” (1993: 7). El término *novela* es amplio y escurridizo. Existen millones de *novelas*, tantas que resulta muy difícil, por no decir imposible, encontrar una definición que pueda englobarlas a todas, sin dejar absolutamente ninguna excluida. En este sentido, nos han parecido muy apropiadas las palabras de Bajtin sobre la imposibilidad de dar una única, verdadera y genérica definición sobre lo que ha de entenderse por *novela*:

La novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado (...), su estructura dista mucho de estar consolidada, y aún no podemos prever todas sus posibilidades (...) Sólo determinados modelos de novela son históricamente duraderos, pero no el canon del género como tal (1989: 449-450).

Frente a esta imposibilidad, nos contentaremos con dar algunos de los rasgos característicos de lo que a menudo se entiende por *novela*. Para ello tendremos en cuenta una vez más las aportaciones de Bobes (1993: 8-9). Una de las características más evidentes es que tienen un discurso en prosa, a excepción de buena parte de las novelas medievales, escritas en verso octosílabo, en lo que respecta al panorama literario francés. Dicho discurso se caracteriza, además, por la polifonía. Todas cuentan con la figura de un *narrador* que organiza la historia en un argumento, al tiempo que se encarga de organizar las voces del discurso. Asimismo, todas las novelas se construyen empleando unas mismas categorías sintácticas. Entre estas categorías podemos encontrar a los *personajes*, que aparecen en todas las narraciones, con distinta morfología y con funciones diversas; las *acciones*, mínimas en algunas novelas y con unos cambios trepidantes en otras; el *cronotopo*, compuesto por las unidades de tiempo y espacio, presentes en cualquier *relato* como unidad de construcción, en la que se sitúan los personajes y se desarrolla la acción, etc.

Podríamos seguir haciendo un inventario mucho más pormenorizado, pero, llegados a este punto, creemos más conveniente presentar las diferentes variables de

nuestro modelo de análisis. En él, podremos encontrar mucho más en detalle las características de lo que a menudo cabe entender por *novela*. Hemos de precisar, igualmente, que las variables que nos disponemos a tratar también son prototípicas de un *relato corto*. En definitiva, son variables que pueden encontrarse en cualquier texto narrativo. No olvidemos tampoco que en las versiones del *Tristán* que aquí nos disponemos a analizar encontramos sendos tipos de *relato*.

## **2. PRESENTACIÓN DEL MODELO DE ANÁLISIS Y SUS VARIABLES**

Creemos necesario que un trabajo de investigación que desea alcanzar unos mínimos de rigor y cientificidad debe adoptar una metodología de trabajo bien definida que le permita alcanzar una serie de objetivos iniciales.

En nuestro caso, el modelo que vamos a emplear para llevar a cabo el análisis del *corpus* de versiones del *Tristán* que hemos seleccionado se ha visto influido, en gran parte, tanto por las aportaciones de críticos actuales (Adam, 1984 y 1994; Reuter, 1991; Courtès, 1993, Bal, 1995; etc.) como por las fuentes más decimonónicas de la *Narratología* y la *Semiótica Narrativa* (Genette, 1972; Greimas, 1970 y 1971; etc.). En la presentación del mismo, pasaremos a definir cada una de las variables que lo constituyen, según éstos y otros autores. Empezaremos por las variables de índole más estructural o formal, para ir dando paso a la presentación y definición de otras variables más desligadas del texto, como son, por ejemplo, la información que éste puede ofrecer sobre su contextualización histórica y el posible apego a la realidad que pueda manifestar o bien la escala de valores éticos, morales, religiosos, etc., que dicho texto pudiera estar enfatizando. Más desligado del ámbito estructural, pero no del texto en sí, nos encontramos con la cuestión de la *intertextualidad*, una de las variables que cobrará mayor relevancia en nuestro estudio.

Sin mayor dilación, procedemos a la presentación del modelo de análisis que ha supuesto nuestra metodología de trabajo.

### **2.1. EL RELATO COMO CONFIGURACIÓN DISCURSIVA DE UNA HISTORIA**

Dentro de este primer apartado analizaremos las variables de *estructura*, *personajes*, *espacio* y *tiempo*, es decir, aquellos elementos inherentes a todo *relato* que componen y organizan su discurso narrativo.

### 2.1.1. LA ESTRUCTURA

En lo que concierne a esta variable, una de las que más matices presenta, empezaremos abordando la cuestión del *incipit*, definido por Morhange (1995: 387) como la entrada del lector en el universo de la ficción. El *incipit* es ese fragmento de *relato*, de mayor o menor longitud, mediante el cual el lector se introduce en la historia narrada. Del Lungo también propone una definición de *incipit* bastante completa y oportuna:

- Un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction (présupposant la prise de parole d'un narrateur fictif et symétriquement, l'écoute d'un narrataire également fictif) et qui se termine à la première fracture importante du texte.
- Un fragment textuel qui, de par sa position du passage, peut entretenir des rapports étroits, en général, de type métonymique, avec les textes qui le suivent, l'incipit étant non seulement un lieu d'orientation mais aussi une référence constante pour le texte suivant (1994: 137).

En definitiva, podríamos decir que la finalidad del *incipit* es la de servir como elemento de orientación para el lector. Se trata de un modo de apertura del texto narrado que conlleva, según indica Del Lungo, toda una escala de funciones, entre las que podrían destacarse las de comentar el *relato* o poner en escena la ficción y la historia como funciones más inmediatas o, incluso, seducir e interesar al lector para comprometerlo aún más en su pacto de lectura:

- 1) Le premier enjeu, qui est aussi le plus évident, est de *commencer le texte*, d'en désigner le point de départ et, donc, de réaliser le passage dans un espace linguistique nouveau, qui demande une confrontation avec l'arbitraire lié à l'origine du discours et à l'acte de commencement (...).
- 2) Le deuxième enjeu est d'*intéresser le lecteur*, de le capturer tout en produisant un désir de lire. Les stratégies de séduction sont tellement nombreuses et variées qu'on pourrait affirmer que chaque incipit représente peut-être un cas particulier (présence d'énigmes, l'imprévisibilité du récit, la détermination d'un pacte de lecture, la dramatisation immédiate (l'entrée *in média res*) (...).
- 3) Le troisième enjeu est de *mettre en scène la fiction* et de construire l'univers fictionnel à travers des informations variées qui sont autant de points de repère pour le lecteur qui vient d'entrer dans le territoire inconnu du roman (...).
- 4) Enfin, le quatrième enjeu est de *mettre en scène l'histoire*, d'entrer dans la fiction. Le texte peut choisir de débiter dans une histoire en cours (incipit *in media res*) ou d'entrer progressivement dans l'histoire tout en donnant des informations (...) (1994: 138-143).

Dentro del estudio del *incipit*, tendremos que ver si éste empieza por la *situación inicial*, por la *situación final* o bien por la parte central de la historia (lo que se concibe

como comienzo *in media res*), si es llevado a cabo por un *narrador intradiegetico*<sup>14</sup> que origina un *relato* en el *relato* con el fin de autentificar su historia o, por el contrario, esto no es así, etc. Del mismo modo, en el estudio del *incipit* deberemos determinar si éste provoca o no algún tipo de efecto estético en el lector.

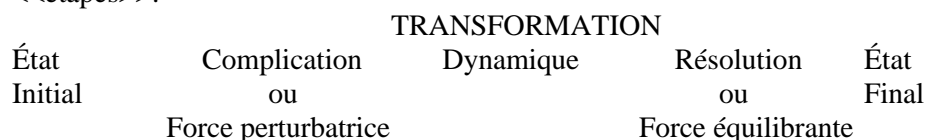
Por otro lado, aunque dentro aún del dominio de la *estructura*, estaremos igualmente llamados al estudio de la *cláusula*. Se podría definir como un procedimiento mediante el cual:

(...) se trata de poner fin al uso de la palabra por parte del enunciador / narrador, lo cual quiere decir que todas las preguntas que podría plantear al destinatario han quedado ya respondidas, y que los interlocutores vuelven ahora a la situación de diálogo de donde habían partido. Pero al cerrar el relato, para hacer constar de forma expresa la lección especial o el sentido iluminador que de él se desprende, el narrador puede formular una moraleja o una conclusión de tipo ideológico, metafísico, irónico, etc.” (Herrero, 1997-8: 224).

De las palabras de Herrero se desprende que en el estudio de la *cláusula* debemos igualmente delimitar si guarda algún tipo de relación con el *incipit* de la obra.

Sin embargo, el punto culminante en lo que respecta al estudio estructural del *relato* como entidad diacrónica o dinámica o, mejor dicho, como entidad que posee una clara dimensión temporal (Greimas, 1970: 187) se encuentra en la noción de *esquema quinario*. A groso modo, Todorov ya da cuenta de la idea esencial en la que se basa el *esquema quinario*, la ruptura de una situación de equilibrio y la posterior restitución de este equilibrio, cuando nos dice: “Un récit idéal commence par une situation stable qu’une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre; par l’action d’une force dirigée en sens inverse, l’équilibre est rétabli; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques” (1968: 82). Llegados a este punto, podríamos explicitar cómo se genera el *esquema quinario* y de qué partes consta:

Tout récit serait fondé sur la *super-structure* suivante, que l’on appelle aussi *schéma canonique* du récit ou *schéma quinaire*, en raison de ses cinq grandes <<étapes>>.



<sup>14</sup> Tal concepto quedará más adelante definido dentro de la variable que atañe al *narrador* y sus *funciones* en el *relato*.

Le récit se définirait ainsi comme *transformation* d'un état en un autre état. Cette transformation est constituée d'un élément qui enclenche le procès de transformation, de la dynamique qui l'effectue (ou non) et d'un autre élément qui clôt le procès de transformation (Reuter, 1991: 46).

Puede que Bremond no sea tan explícito a la hora de denominar estas *macroproposiciones narrativas*, pero da perfecta cuenta del encadenamiento lógico que las caracteriza, ya que la idea de dinamismo que vertebraba un texto narrativo no es, en modo alguno, azarosa. Sobre este encadenamiento lógico que impone un *orden lineal*, alterable en cualquier momento por la voluntad del *narrador*, Bremond señala:

Une relation de motivation peut introduire une relation de désir; cette relation de désir, à son tour, peut introduire une relation d'hypothèse (destinée à expliciter les conditions de réalisation du désir); suivrait ensuite le passage à l'acte: viendrait enfin une relation de résultat, qui décrirait les conséquences de l'action. On obtiendrait ainsi une séquence unilinéaire de fonctions, proche parente de celle qui définit chez Propp l'archétype du conte russe, mais servant cette fois à articuler en ses phases successives le cycle de l'accomplissement d'une tâche (1973: 119-120).

Es fácilmente deducible que en la sucesión de las *macroproposiciones narrativas* anteriormente presentadas por Reuter existe una conjunción o asimilación entre un *enunciado de estado*, asimilable con la *situación inicial* y la *situación final* del *esquema quinario*, y un *enunciado de hecho*, necesario para que se produzca la transformación de un estado (inicial) en otro (final). Un *enunciado de estado*, por sí mismo, no provoca transformación o cambio alguno: “Un état, en soi, peut contenir des virtualités multiples, mais il n'ouvre rien, étant par définition même un moment statique, qui peut rester indéfiniment immuable (...). Il semble qu'il y ait confusion entre clôture du processus (aboutissement de l'action) et *état final* ” (Larivaille, 1974: 386).

Llegados a este punto, convendría definir las cinco *macroproposiciones narrativas* que componen el *esquema quinario*. Para ello, acudiremos a las aportaciones de Herrero, quien afirma que la *situación inicial* es la “macroproposición narrativa (...) que consiste en ofrecer la base temática necesaria para entender los acontecimientos posteriores” (1997-8: 222). Sobre la *complicación* o *perturbación* de la *situación inicial* y la *dinámica de la acción*, Herrero las define como “esa perturbación o conflicto que dará lugar a una dinámica que pretende encontrar una solución a la problemática abierta en la complicación” (1997-8: 223). En cuanto a la *resolución* o *fuerza equilibrante*, la determina como “el resultado al que llega la dinámica de la acción pues ésta tiene que desembocar en algún tipo de solución o desenlace (positivo o negativo, explícito o

implícito) para que el relato tenga coherencia” (1997-8: 223). Sobre la *situación final*, Herrero nos dice que se trata de “el estado de cosas al que han accedido los protagonistas de la historia narrada, estado que marcará una modificación o una transformación respecto a la situación inicial” (1997-8: 223).

### 2.1.2. LOS PERSONAJES

Se trata, como es lógico, de una de las variables más relevantes en cualquier estudio de índole narratológica. A diferencia de la noción de *actor*, Bal define a los *personajes* como una categoría mucho más específica, en tanto que el *personaje* ha de presentar rasgos más humanos: “(...) baste decir que un personaje se parece a un ser humano mientras que un actor no tiene por qué (...). Un personaje es un actor con ciertas características humanas distintivas” (1995: 87). Es más, sobre la variable del *personaje* podríamos añadir, atendiendo a las aportaciones que Reuter lleva a cabo al respecto, que se trata de un elemento necesario e inherente a todo *relato*: “Les personnages ont un rôle essentiel dans l’organisation des histoires. Ils déterminent les actions, les subissent, les relient et leur donnent sens. D’une certaine façon, *toute histoire est histoire de personnages*. C’est pourquoi leur analyse est fondamentale et a mobilisé nombre de chercheurs” (1991: 50).

Definida la categoría del *personaje*, cabría preguntarse cómo se construye en el *relato*. No es fácil delimitarlo. Al contrario, es muy difícil, por no decir imposible, ya que un *personaje* no se construye de forma continua en el *relato*. Es más, su configuración y delimitación en el texto no tiene que provenir necesariamente de una única fuente. De ahí que un *personaje* sólo pueda definirse teniendo en cuenta la globalidad del texto, a no ser que se trate de un mero estereotipo, pero, para así evaluarlo, también resultará preciso tener en cuenta todo el *relato*. En definitiva, para definir lo más correctamente posible un *personaje*, Bobes apunta que deberemos tener en cuenta tres fuentes principales de información:

- 1) Los informes que el narrador da sobre su personaje.
- 2) El mismo personaje que presentado con un nombre, generalmente vacío, de valor denotativo, va llenándose de contenido mediante sus acciones, sus palabras y sus relaciones.
- 3) Lo que otros personajes dicen de él y la forma en que se relacionan con él. Sólo al final del relato el lector dispone de todos los datos que dibujan al personaje, y sólo al final puede darlo por acabado, puesto que mientras está en el texto puede cambiar, y con frecuencia es precisamente el desenlace lo que da coherencia y sentido común a todos los motivos del relato (1993: 156).



Si nos adentramos en la morfología y función del *personaje*, Del Prado (1984: 38) nos propone estudiar:

- Los rasgos funcionales de cada uno.
- Precisar si pertenecen a tipos fijos, propios de los cuentos populares y / o del mundo de la comedia tradicional.
- Precisar si tienen dinamicidad psicológica existencial y complejidad que los aleja de una tipología establecida.
- Ver la presencia de su sexo: delimitar cuál es la posible relación de los demás *personajes* en función de su condición de hombre o de mujer y la actitud del *narrador* frente a él, etc.

En definitiva, y en lo que respecta a esta categoría, con el presente análisis nos centraremos en el estudio de su identidad, características más relevantes, las distintas relaciones que mantienen entre sí, la jerarquización en la que se encuentran en lo referente a la globalidad de la obra y, finalmente, el *rol temático* que cumplen. Sobre este último aspecto, es decir, el *rol temático* que cumplen, tal vez más difícil de comprender a simple vista, Reuter lo define como “la notion intermédiaire (entre actant et acteur) qui désigne la catégorie socio-culturelle dans laquelle se situe l’acteur. Cela permet de prévoir la suite du texte ou de comprendre des effets de surprise ou d’indécision” (1991: 51).

### 2.1.3. LA COORDENADA ESPACIAL

Otra de las variables más importantes en cualquier estudio de índole narratológica, aunque muy poco estudiada (Bal, 1995: 101), la constituye la *coordenada espacial*, elemento que, normalmente, crea ilusión de realidad en el *relato*, especialmente cuando nos remite a un contexto socio-geográfico determinado y conocido por el lector. A este respecto, Reuter nos dice:

Les lieux du roman peuvent <<ancrer>> le récit dans le réel, donner l’impression qu’ils le <<reflètent>>. Dans ces cas, on s’attachera aux descriptions, à leur précision, aux éléments <<typiques>>, aux noms et aux informations qui renvoient à un savoir culturel repérable en dehors du roman, aux procédés mis en oeuvre pour produire cet effet réaliste (...) (1991: 54).

Sobre esta ilusión de realidad que crea ya no sólo el *espacio*, sino también el *tiempo*, lo que Bobes (1993: 165) concibe como *cronotopo*, Bajtin añade que este “cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad, pues en el arte y en la literatura todas las determinaciones espacio-temporales

son inseparables, y siempre motivadas desde el punto de vista emotivo-valorativo” (1989: 393).

Es más, cuando las relaciones entre *espacio* y realidad son estrechas y objetivas, estamos ante lo que Del Prado califica como *topía mimética*, definiéndola como “el espacio del texto que intenta reproducir el espacio de la realidad” (1984: 35). Del Prado distingue igualmente entre *utopía*, caracterizada por la presencia de un *espacio* ideal “de signo positivo” (1984: 36) y *atopía* cuando en el relato no encontramos *espacio* físico.

Otro de los aspectos más representativos en la *coordinada espacial* será el contraste entre *espacio natural* frente a *espacio socio-humano*, cuyas cosmologías estaremos obligados a analizar, teniendo en cuenta si los contrastes encontrados son relevantes en la interpretación de la obra. Sobre esta dicotomía que atañe al orden espacial, nos gustaría señalar una vez más las palabras de Del Prado: “La coordinada espacial está compuesta por diferentes elementos estáticos (topográficos y climáticos) que crean el espacio cosmológico y el relativo al hábitat ocupado por las comparsas que, a su vez, crean el espacio social o histórico” (1984: 35).

Para el análisis de ambos *espacios*, también seguiremos la doble clasificación morfológica (*espacio cosmológico* versus *espacio social o histórico*) de Del Prado (1984: 35). Así, en el primero de los *espacios* y en lo que respecta a su forma, estudiaremos la presencia de *elementos naturales*, *elementos civilizados* y *elementos climáticos*, mientras que en el segundo, es decir, en el *espacio social o histórico*, nos ocuparemos del *hábitat* de los *personajes*, de las *comparsas*, en tanto que elementos significantes de las diferentes clases sociales, o de la presencia / ausencia de edificios públicos y la tipología de estos últimos en caso de encontrarlos.

En el estudio del *espacio* deberemos tomar en cuenta, por tanto, las descripciones geográficas, país, ciudad, barrio, casas y también sus interiores, valorando el espacio textual (número de líneas) que se le dedica a cada una de ellas, según indica Redondo (1995: 31), y también deberemos interesarnos no sólo por el *espacio* o los *espacios* que componen el escenario de los acontecimientos, sino también de los *movimientos espaciales* que vertebran el texto (entrar-salir, subir-bajar, marcharse o permanecer, etc.) (Redondo, 1995: 31). Ello supone una nueva forma de dar cuenta de la dinamicidad del *relato*.

#### 2.1.4. LA COORDENADA TEMPORAL

Quizá sea ésta una de las cuestiones más difíciles que nos planteamos en el modelo de análisis adoptado, principalmente por el amplio número de subvariables que conlleva. Así, al margen ya de estudiar la *coordenada temporal* en tanto que tal, la deberemos estudiar igualmente desde una triple conceptualización establecida por Genette (1972): *orden*, *frecuencia* y *velocidad narrativa*. Antes de definir cada una de estas tres subvariables, convendría incidir y precisar, como ya ocurriera con la *coordenada espacial*, la relación existente entre la *coordenada temporal* y los efectos de realidad que ésta puede imponer al texto. A este respecto, Reuter nos dice: “De façon similaire, les indications temporelles peuvent <<ancrer>> le texte dans le réel lorsqu’elles sont précises et correspondent à nos divisions, à notre calendrier ou à des événements historiques attestés” (1991: 56).

Con respecto al *orden del relato*, la *duración* o *velocidad narrativa* y la *frecuencia*, Genette las define como el producto de la relación entre el *tiempo de la historia* y el *tiempo del relato*<sup>15</sup>, afirmando en este sentido:

Ces précautions prises, nous étudierons les relations entre temps de l’histoire et (pseudo-)temps du récit selon ce qui m’en paraît être les trois déterminations essentielles ; les rapports entre l’ordre temporel de leur disposition dans le récit, (...) ; les rapports entre la durée variable de ces événements, ou segments diégétiques, et de la pseudo-durée (en fait, longueur du texte) de leur relation dans le récit : rapports donc de vitesse (...) ; rapports enfin de fréquence, c’est-à-dire, pour nous en tenir ici à une formule encore approximative, relations entre capacités de répétition de l’histoire et celles du récit (...) (1972 : 78).

En lo que atañe a la cuestión del *orden*, deberemos tratar de delimitar si éste es lineal a lo largo de todo el *relato* o, bien, si se producen rupturas en el mismo. Con respecto al estudio del *orden*, y lo que ello conlleva, queremos citar una vez más las aportaciones de Genette:

Étudier l’ordre temporel d’un récit, c’est confronter l’ordre de disposition des événements ou séquences temporelles dans le discours narratif à l’ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l’histoire, en tant qu’il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu’on peut l’inférer de tel ou tel indice indirect. Il est évident que cette reconstitution n’est pas toujours possible (1972 : 78-79).

---

<sup>15</sup> A este respecto, y con el fin de tener una clara delimitación de ambos términos, Genette nos dice: “Le récit est une séquence deux fois temporelle (...); il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n’est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu’il est banal de relever dans les récits [trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases du roman (...)]; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l’une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps” (1972: 77).

Estas rupturas, que primero deja entrever Genette de manera indirecta, muy pronto las explicita en su obra *Figures III* bajo el término de *anacronías* y las define como “les différentes formes de discordance entre l’ordre de l’histoire et celui du récit” (1972 : 79). Bal también las concibe como *desviaciones cronológicas* y las define diciendo que se tratan de “diferencias entre la ordenación de la historia y la cronología de la fábula” (1995: 61). Sea como fuere, en el adjetivo “différentes”, que Genette emplea con valor enfático, pone de manifiesto implícitamente la existencia de una tipología de *anacronías*. En efecto, Genette dice que éstas pueden ser de dos clases: *analepsis* o *retrospecciones*, definiéndolas como “toute évocation après coup d’un événement antérieur au point de l’histoire où l’on se trouve” (1972: 82) y *prolepsis* o *anticipaciones*, por las que Genette entiende “toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d’avance un événement ultérieur” (1972: 82).

Sobre la *velocidad narrativa*, también concebida como *ritmo del relato*, Genette axiologiza su estudio en base a cuatro conceptos clave: *escena*, *sumario*, *elipsis* y *pausa*<sup>16</sup>. En lo que respecta al concepto de *escena*, nos dice que se trata de “l’égalité conventionnelle entre le temps du récit et le temps de l’histoire” (1972: 142). Otra definición de *escena* la dan Angelet y Herman, quienes afirman que “l’état pur de la scène est représenté par le récit de paroles à narrateur minimal, à savoir le dialogue ou le monologue intérieur” (1990: 198). Bal, por su parte, precisa que “en una escena la duración de la fábula y la de la historia son aproximadamente iguales” (1995: 82). Es importante la precisión de Bal mediante el adverbio “aproximadamente”, ya que es imposible que ambos tiempos sean exactamente iguales. En efecto, a lo anteriormente expuesto, Bal añade que “la mayoría de las escenas están llenas de retrospecciones, anticipaciones, fragmentos no narrativos como observaciones generales, o secciones atemporales como descripciones” (1995: 82). En cuanto al *sumario* o *resumen*, Genette lo define como “la transition la plus ordinaire entre deux scènes, le fond sur lequel elles se détachent, et donc le tissu conjonctif, par excellence, du récit romanesque, dont le rythme fondamental se définit par l’alternance du sommaire et de la scène” (1972: 129). Su presencia en el *relato* conlleva un evidente efecto de aceleración, como bien apuntan

---

<sup>16</sup> Estos cuatro conceptos quedan esquematizados por Genette (1972: 129) de la siguiente manera, siendo TR= *tiempo del relato*, TH= *tiempo de la historia* y n= cantidad ilimitada:

*Pausa*: TR= n, TH= 0, luego: TR > TH

*Escena*: TR = TH

*Sumario*: TR < TH

*Elipsis*: TR = 0, TH= n, luego: TR < TH

Angelet y Herman cuando nos dicen: “Une durée indéterminée d’histoire est résumée de manière à produire un effet d’accélération” (1990: 198). La *elipsis* queda definida por Genette como “l’absence du récit sommaire et l’absence de la pause descriptive” (1972 : 129), eliminando también la presencia de la *escena*, aunque no lo recoja explícitamente en su definición. Sobre la noción de *elipsis*, Angelet y Herman añaden: “Il s’agit d’une durée d’histoire complètement passée sous silence par le récit. Il faut que l’ellipse soit indexée comme telle ou, à tout le moins, inférable du texte. Elle peut être plus ou moins fonctionnelle” (1990 : 198). Apoyándonos en las aportaciones de Bal, no creemos que la *elipsis* sea tan fácilmente identificable en el *relato* como las anteriores definiciones parecen, en principio, implicar:

Una elipsis de verdad no puede ser realmente. Según la definición, después de todo, nada se indica en la historia sobre la cantidad de tiempo de la fábula que implica. Si no se indica nada, no podemos saber tampoco lo que se debería indicar. Todo lo que nos queda, a veces, es deducir lógicamente sobre la base de cierta información que se ha omitido algo (1995: 79).

Finalmente, la noción de *pausa*, que, contrariamente a la *elipsis* y al *sumario*, conlleva un claro efecto de deceleración en el *relato*, queda definida por Genette como “cette lenteur absolue qui est celle de la pause descriptive, ou un segment quelconque du discours narratif qui correspond à une durée diégétique nulle” (1972: 128). Creemos que a esta definición sería conveniente añadirle algunas otras:

(...) En la pausa, lejos de suprimir o eludir un tiempo, se llega a pormenorizar algún aspecto de la historia de modo que se origina un tiempo del discurso de mayor duración o ritmo más lento que el de la historia (...). Lo más frecuente es que tal pausa dé lugar a descripciones de habitáculos o personajes o espacios (Pozuelo Yvancos, 1992: 264).

Las pausas suceden con mucha frecuencia. Este término incluye todas las secciones narrativas en las que no se implica ningún movimiento del tiempo de la fábula. Se presta una gran cantidad de atención a un elemento, y entretanto la fábula permanece estacionada. Cuando se continúa de nuevo posteriormente, no ha pasado el tiempo. En ese caso tratamos con una pausa (Bal, 1995: 84).

Elle concerne les passages où l’histoire s’interrompt et est perdue de vue; seul se poursuit le discours narratorial. La pause est donc une digression non narrative: commentaire philosophique et moral (les maximes), intrusions dites d’auteur, (...). Il y a également pause, donc arrêt complet d’histoire, dans les descriptions non focalisées et faites au présent (...) qui relève directement du narrateur extradiégétique. Toutefois, pour peu que l’objet soit focalisé par un personnage, la description réintègre la durée de l’histoire (Angelet y Herman, 1990 : 190).

Finalmente, con respecto a la tercera variable, es decir, la *frecuencia*, concebida por Bal (1995: 85) como aquel elemento que distorsiona las variables de *orden* y *ritmo*,

deberá dar perfecta cuenta de lo iterativo o no del *relato* y /o la historia. Cuando así sea, es decir, cuando encontremos ejemplos de *iteración*, deberemos estudiar si existe algún tipo de motivación que justifique la presencia de la misma. A continuación, y sin más preámbulo, pasamos a definir la noción de *frecuencia*, teniendo en cuenta una vez más las aportaciones que Genette llevara a cabo al respecto:

Ce que j'appelle la *fréquence narrative*, c'est-à-dire les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse, a été jusqu'à ici fort peu étudié par les critiques et les théoriciens du roman. C'est pourtant là un des aspects essentiels de la temporalité narrative, et bien est d'ailleurs, au niveau de la langue commune, bien connu des grammairiens sous la catégorie, précisément de l'aspect.

Un événement n'est pas seulement capable de se produire ; il peut aussi se reproduire, ou se répéter, (...).

Symétriquement, un énoncé narratif n'est pas seulement produit, il peut être reproduit, répété une ou plusieurs fois dans le même texte, (...).

Entre ces capacités de <<répétition>> des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que l'on peut à priori ramener à quatre types virtuels, par simple produit des deux possibilités offertes de part et d'autre; événement répété ou non, énoncé répété ou non. Très schématiquement, on peut dire qu'un récit, quel qu'il soit, peut raconter une fois ce qui s'est passé une fois, n fois ce qui s'est passé n fois, n fois ce qui s'est passé une fois, une fois ce qui s'est passé n fois (1972 : 145-146).

Esta cuádruple tipología de *frecuencias* queda igualmente esclarecida por Angelet y Herman bajo una clasificación que, a nuestro entender, no encuentra un paralelismo exacto con la de Genette, ya que reconoce el *relato* en el que se cuenta *n* veces aquello que ha pasado *n* veces, pero lo asimila al *relato* en el que se cuenta una vez lo que ha pasado una sola vez y, por otro lado, añade la modalidad del *relato pseudoiterativo*. Nos gustaría citar, en este sentido, la tipología de *relatos* establecida por Angelet y Herman atendiendo a la noción de *frecuencia*, pues pensamos que será de gran utilidad en nuestro estudio el hecho de disponer de una nomenclatura concreta y bien definida:

a) Le *singulatif*: on raconte une fois ce qui s'est arrivé une fois, ce qui revient au même, on raconte x fois ce qui est arrivé x fois. H (histoire) et R (récit) coïncident.

b) Le *répétitif*: on raconte plus d'une fois ce qui est arrivé une fois, (...)

c) L'*itératif*: on raconte une fois ce qui s'est passé plusieurs fois, (...)

Il faut y ajouter le *pseudo-itératif* où un événement unique est présenté comme s'il était produit plusieurs fois (1990 : 200).

En último lugar, con respecto al *tiempo de la narración*, que no del *relato*, tiempo que ya hemos estudiado anteriormente, Genette (1972) nos propone una

cuádruple tipología poniéndolo en relación con el *tiempo de la historia*. Veamos cómo la denomina:

- a) La *narration ultérieure*. C'est la plus fréquente. On raconte l'histoire après qu'elle est entièrement terminée (...)
- b) La *narration antérieure* ou prospective, qui précède le début de l'histoire (...)
- c) La *narration simultanée* dont l'émission est contemporaine à l'histoire.
- d) À ces trois types traditionnels Genette en ajoute un quatrième qu'il nomme *narration intercalée* et qui est un mixte de l'ultérieur et du simultanée. L'instance narrative se fragmente (...) (Angelet y Herman, 1990 : 193-194).

## 2.2. EL NARRADOR, LAS FUNCIONES NARRATIVAS, LA EVALUACIÓN Y LA FOCALIZACIÓN EN EL RELATO

### 2.2.1. EL NARRADOR Y SU STATUS EN EL RELATO

Sin duda alguna, el estudio del *narrador* resulta una de las variables fundamentales en cualquier modelo de análisis de índole narratológica. Su relevancia es central en el texto. Es más, podríamos decir que llega a ser la pieza clave del mismo. De hecho, según Bobes, el *narrador* “sirve de centro para las distancias, las visiones, las voces y las manipulaciones del tiempo y los espacios, mediante las cuales, los signos lingüísticos se presentan como signos literarios y adquieren sus propios valores semánticos textuales” (1993: 197) e, igualmente, añade que “toda la materia, todas las funciones y relaciones que generan sentido en una novela tienen su centro en la figura del narrador” (1993: 197). Nuestra primera labor será, pues, la de clasificarlo, atendiendo a dos criterios: *voz* y *diégesis*. Para ello recurriremos una vez más a las aportaciones de Genette, quien, con respecto al *narrador*, establece una cuádruple tipología: “Il se définit à la fois par sa relation à l'histoire (*homo* ou *hétéro-diégétique*) et par son niveau narratif (*extra* ou *intra-diégétique*). 1) *extradiégétique-hétérodiégétique* ; 2) *extradiégétique-homodiégétique* ; 3) *intradiegétique-hétérodiégétique* ; 4) *intradiegétique-homodiégétique*” (1972: 255-256). Si la distinción entre *intradiegético* y *extradiégético* hace referencia al nivel narrativo, hemos de precisar que la dicotomía que se establece entre *homodiegético* y *extradiegético* responde a la relación que el *narrador* guarda con la historia o, como explicita de manera muy pertinente Lintvelt, a la “opposition fonctionnelle entre narrateur et acteur” (1989: 37).

De todas formas, y según lo expuesto, convendría precisar o, mejor dicho, definir lo que se entiende por *homodiegético*, *heterodiegético*, *intradiegético* y

*extradiégético*, pues hablar únicamente de *relato* en primera o tercera persona es algo que, para Genette, se queda corto:

Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique): faire raconter l'histoire par l'un de ses <<personnages>> ou par un narrateur étranger à cette histoire (...) On distinguera donc ici deux types de récits ; l'un à narrateur absent à l'histoire qu'il raconte (...), l'autre à narrateur présent à l'histoire qu'il raconte (...), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (...) Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique*, et le second, *homodiégétique* (1972 : 252).

Con respecto al *narrador* y al *nivel intradiégético*, es decir, que pertenece o se encuentra dentro de la *diégesis*, Angelet y Herman nos dicen de manera bastante iluminadora: “Le narrateur premier est dit extradiégétique parce qu’il n’est présent, *en tant que narrateur*, dans aucune diégèse. Le narrateur (...) dans la diégèse (...) est objet de récit. C’est pourquoi il est dit intradiégétique” (1990 : 175).

En cuanto al *relato* escrito en primera persona, Angelet y Herman nos aclaran: “il faut distinguer le *je* narrateur du *je* personnage. Seul ce dernier appartient à l’histoire, et il est à un niveau supérieur au premier, qui assume la narration” (1990: 175). Finalmente, con respecto a las categorías de *extradiégético* y *homodiegético*, precisan igualmente: “il faut veiller à ne pas confondre l’extradiégétique, qui qualifie le niveau narratif (= le narrateur) et l’hétérodiégétique, qui concerne la personne dans sa relation à l’histoire (= le personnage)” (1990: 176).

A modo de conclusión sobre el *status* del *narrador*, diremos que éste ha de definirse a partir de un doble parámetro: en primer lugar, con respecto a la relación que guarda con la historia (*homodiegético* o *heterodiegético*) y por el nivel narrativo, es decir, por su relación de pertenencia o no-pertenencia a la *diégesis*<sup>17</sup> (*intradiegético*, en el primer caso y *extradiégético*, en el segundo). Identificar al *narrador* en función de los parámetros que acabamos de ver será la primera variable que deberemos tomar en cuenta dentro de este apartado del modelo de análisis.

### 2.2.2. LAS FUNCIONES NARRATIVAS

Si hemos empezado diciendo que el *narrador* es una pieza clave del *relato*, huelga decir que otra de las variables más interesantes la supondrá el estudio de las *funciones narrativas*, es decir, las distintas *funciones* que todo *narrador* puede llevar a

---

<sup>17</sup> *Diégesis* es un término que se asimila al de *historia narrada*.



cabo a la hora de contar su *relato*. Éstas son múltiples, por lo que perfectamente podríamos establecer una jerarquía. Ello no quiere decir, ni mucho menos, que haya funciones más importantes que otras. Sin más moratoria, pasaremos a enumerarlas y definir las. Sólo así lograremos entender por qué su presencia puede ser más o menos obligada.

La primera *función* que Genette destaca es la *función narrativa o representativa*, inherente a todo *relato* y, por lo tanto, de presencia obligada. Genette la define como “fonction (...) dont aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur” (1972: 261), a lo cual Angelet y Herman añaden que se trata de una función “inhérente à tout récit, elle peut être verbalisée in extenso (<<Je raconte ...>>) ou se borner à citer le discours des personnages” (1990: 173).

Pero el *narrador* no solamente cuenta una historia, también la dirige. De hecho, según Bobes, es el *narrador* “del que parten todas las manipulaciones (...), pues es quien dispone de la voz en el discurso y de los conocimientos del mundo narrado” (1993: 197). La segunda *función narrativa*, también de presencia obligada, es, pues, una *función de control o régimen*. Genette la define como el medio a través del cual “le narrateur peut se référer dans un discours en quelque sorte métalinguistique pour en marquer les articulations, les connexions, les interrelations, bref, l’organisation interne” (1972: 262). Angelet y Herman añaden simplemente que es la función en virtud de la cual “le narrateur commente l’organisation et la facture du récit” (1990 : 173).

La tercera *función narrativa* es la *función de atestación*, igualmente conocida como *función testimonial*. Una vez más según Genette, esta *función* aparece “lorsque le narrateur indique la source d’où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu’éveille en lui tel épisode” (1972: 262), mientras que Angelet y Herman la presentan simplemente como aquella función en la que “le narrateur atteste la vérité de l’histoire, donne ses sources, etc.” (1990: 173).

Siguiendo con la clasificación de *funciones* establecida por Genette en su *Figures III*, cabría hacer mención igualmente de la *función emotiva*, definida como “celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l’histoire qu’il raconte, du rapport qu’il entretient avec elle; rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel” (1972: 262).

También podemos hablar de *función ideológica* en el *relato*, constatable, según indica Genette, a través de “les interventions directes ou indirectes du narrateur à l’égard de l’histoire qui peuvent aussi prendre la forme plus didactique d’un

commentaire autorisé de l'action" (1972: 262). Angelet a este respecto añade que en la *función ideológica* el *narrador* "explique l'action à partir d'un savoir général, souvent condensé en maximes" (1990: 173).

Otra de las últimas *funciones* establecidas por Genette es la *función comunicativa*, *función* que define como "l'orientation vers le narrataire, présent, absent ou virtuel, au souci d'établir ou de maintenir avec lui un contact, voire un dialogue (réel ou fictif, ...)" (1972: 262). Desde el momento en que, además, se intenta verificar el contacto con el auditorio, también la podemos concebir como *función fática* y, desde el momento en que intenta actuar sobre el *destinatario*, cabe referirse a ella como *función conativa* (Genette, 1972: 262).

Finalmente, la última *función* que deberemos analizar, en caso de que aparezca, es la *función performativa*. A menudo un *narrador* no sólo nos cuenta una historia por el mero hecho de contarla, sino que existen otras finalidades más o menos directas que se intentan ejercer sobre el lector. En efecto, Angelet apunta: "on ne raconte seulement pour le seul plaisir de raconter mais pour influencer, séduire, discréditer" (1990: 174).

Como es lógico, en un mismo *relato* puede que no encontremos todas las funciones a las que anteriormente hemos hecho alusión. El que aparezcan en mayor o menor grado dependerá, como es lógico, del predominio y del protagonismo que el *narrador* pretenda adquirir en su *acto de narrar*.

### 2.2.3. LA EVALUACIÓN EN EL RELATO

En lo que atañe a la figura del *narrador*, no deberíamos únicamente quedarnos en la definición de su *status* (en lo referente a conceptos de *voz* y *diégesis*) o la delimitación de sus *funciones*. Una de las subvariables de estudio que también gira en torno al *narrador* y que podemos considerar como más atrayente en la presentación de nuestro modelo de análisis es, sin duda alguna, el concepto de *evaluación* del mundo narrado. La *evaluación* se desprende, en cierta medida, de la *función comunicativa*, pero, de una forma u otra, también guarda cierta relación con la *función ideológica*, pues, en la medida en que evaluamos, es lógico que lo hagamos partiendo de una serie de premisas ideológicas. Sobre la actividad de *evaluación* y su funcionalidad en el *relato*, nos gustaría hacernos eco, una vez más, de las aportaciones que Herrero lleva a cabo al respecto: "La evaluación (destinada a mantener y orientar la cooperación interpretativa del destinatario hacia el efecto comunicativo perseguido por el narrador) puede estar impregnando de una u otra forma todo el discurso narrativo" (1997-8: 225).

Si existe *evaluación* en el *relato*, es lógico que éste cuente con una serie de procedimientos que le permitan llevar a cabo su labor evaluadora. Herrero (1997-8: 228-235) los delimita de forma concisa y clara siguiendo este orden:

1. La ausencia de *procedimientos evaluativos* o la deducción de la interpretación a partir del mero encadenamiento de los hechos narrados.
2. El *procedimiento de evaluación* por medio de comentarios interpretativos del *narrador*.
  - 2.1. El *narrador* comenta y evalúa el sentido de lo narrado en un *relato* contado en tercera persona.
  - 2.2. El *narrador* comenta y evalúa el sentido de lo narrado o la entidad del *personaje* en un *relato* contado en primera persona.
    - 2.2.1. El *narrador* cuenta en primera persona y en pasado una historia ya terminada en la que él ha participado como *actor* principal o secundario.
    - 2.2.2. El *narrador* cuenta en primera persona una historia que todavía no ha terminado y en la que se encuentra inmerso como *actor* o *personaje*.
3. La *evaluación-interpretación* delegada o transferida al discurso interno de los *personajes* en la historia narrada.
4. La *ambigüedad evaluativa* en el *relato* en tercera persona focalizado desde la interioridad subjetiva del *personaje*.

En nuestro estudio tendremos, pues, que delimitar cuál o cuáles son los *procedimientos de evaluación* que aparecen en el *relato* de entre los anteriormente expuestos.

#### **2.2.4. LA FOCALIZACIÓN**

La última de las variables que deberemos abordar en lo que atañe al estudio del *narrador* es el concepto de *focalización*. Se trata de una noción muy compleja. Por ello ha suscitado no pocos problemas entre los teóricos de la literatura. Esta es la razón por la que ofreceremos un mayor número de definiciones y aportaciones en torno a la mencionada variable. Por ejemplo, nos gustaría empezar citando a Bal, para quien la *focalización* debería ser entendida como *centro de interés*: “L’extension du terme au delà du domaine purement visuel permet de comprendre *focalisation* dans le sens large que j’indique provisoirement et faute de mieux comme *centre d’intérêt*” (1977a: 119).

Viendo que la noción no queda muy bien explicada, cabría recurrir a las aportaciones que Todorov llevara a cabo una década antes al respecto. Hemos de precisar, desde luego, que Todorov no habla exactamente de *focalización*, aunque sí de un concepto que él entiende de manera sinónima, el de *aspecto*. Veamos qué nos dice al respecto:

Al leer una obra de ficción no tenemos una percepción directa de los acontecimientos que describe. Al mismo tiempo, percibimos, aunque de manera distinta, la percepción que de ellos tiene quien los cuenta. Es a los diferentes tipos de percepción reconocibles en el relato a lo que nos referimos con el término *aspects* del relato (tomando esta palabra en una acepción próxima a su sentido etimológico, es decir, <<mirada>>). Más concretamente, el aspecto refleja la relación entre un él (de la historia) y un yo (del discurso) (1966: 177).

Sin embargo, aún no contamos con una definición formulada expresamente para explicar qué se ha de entender por *focalización*. Genette nos dice al respecto:

Par *focalisation*, j'entends donc bien une restriction de champ, c'est-à-dire en fait une sélection d'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'*omniscience* (...) L'instrument de cette (éventuelle) sélection est un foyer situé, c'est-à-dire une sorte de goulot d'information qui n'en laisse passer que ce qu'autorise sa situation (1983 : 49).

En este sentido, Angelet y Herman, en lo que respecta a la voluntad de no selección, se ven obligados a añadir:

La sélection d'information, la restriction du champ n'est en effet qu'éventuelle. La narration à partir du point de vue du narrateur n'implique aucune sélection volontaire d'information mais au contraire une volonté de non-sélection; il n'y a donc pas de focalisation. Un très grand nombre de récits sont racontés sous le régime de la *focalisation zéro* typique pour le récit classique (1990 : 185).

Asimismo, Pozuelo Yvancos, en lugar de hablar de *focalización*, prefiere utilizar el término de *perspectiva* y nos la define afirmando que “la perspectiva es un elemento modelizador de primer orden (...) pero al mismo tiempo su carácter de elección, la opcionalidad que le es inherente -ver una cosa desde más cerca, desde más lejos, desde el interior / exterior, etc.- lo convierte en un fenómeno estilístico de vital importancia” (1992: 242).

Una vez aclarado el concepto de *focalización* o, al menos, una vez vista la acepción tan plural que ha conocido entre los distintos críticos, tal vez por la dificultad de definir tal concepto, convendría ver si se puede hablar de diferentes tipos de *focalización* en el *relato*. Llegados a este punto, nos gustaría ofrecer, entonces, una *tipología de focalizaciones*. Concretamente, Genette distingue tres tipos diferentes de

*focalización*: “Nous rebaptiserons<sup>18</sup> donc le premier type, celui que représente en général le récit classique, récit non-focalisé, ou *focalisation zéro*. Le second sera le récit à *focalisation interne*, qu’elle soit *fixe* ... ou *variable*. Notre troisième type sera le récit à *focalisation externe*” (1972: 206-207).

Para tener una visión más global, al tiempo que esclarecedora, a la hora de abordar la variable de la *focalización* en nuestro análisis práctico y poder abogar así por un tipo u otro de *focalización* en el *relato*, nos gustaría destacar una vez más los estudios de Angelet y Herman. Resultan bastante iluminadores en lo que respecta a la concepción de la *focalización* de Genette, puesta en parangón, eso sí, con la de otros dos críticos, Pouillon y Todorov. Veamos cómo Angelet y Herman plantean dicha comparación de forma clara y esquemática. Será de gran utilidad en nuestro estudio:

Genette	Pouillon	Todorov
Focalisation zéro	Vision par derrière	Le narrateur en sait plus long que le personnage
Focalisation interne	Vision avec	Le narrateur en sait autant que le personnage
Focalisation externe	Vision du dehors	Le narrateur en sait moins que le personnage (1990 : 187).

Finalmente, otra de las variables a estudiar en el modelo de análisis será la diferencia entre *elemento focalizador* y *elemento focalizado*. Es Bal (1977b y 1995) principalmente quien propone distinguir entre *focalizador* y *focalizado* en un proceso en el que alguien centra su interés sobre algo (Bobes, 1993: 205). Para Bal, la *focalización* lleva implícita una clara idea de agentividad que nos permite hablar de *elemento focalizador* y, por consiguiente, de *elemento focalizado*: “La focalización es la relación entre la <<visión>>, el agente que ve, y lo que se ve” (1995: 110). Sobre esta precisión que Bal ha realizado en el ámbito de la *focalización*, Angelet y Herman apuntan a propósito:

Alors que chez Genette la focalisation consiste dans le choix réservé au seul narrateur de réduire le champ, le sens de <<focalisation>> glisse chez Mieke Bal vers l’activité de voir, de percevoir, de concevoir, ...

Les sujets et les objets de ces différentes activités résumées sous le nom de focalisation sont désignés par Mieke Bal comme *focalisateur* et *focalisé* (1990 : 188).

A modo de conclusión en lo que concierne a esta variable, no podemos dejar de insistir, una vez más, en destacar la pluralidad de definiciones que ha conllevado y de la

<sup>18</sup> Genette emplea este término, es decir, “rebaptiserons” porque, en cierto modo, existe una comparación implícita con las aportaciones de Pouillon y Todorov. De esta comparación daremos inmediatamente cuenta en nuestro trabajo.

que hemos intentado dar cuenta, aunque sólo haya sido parcialmente, en la presentación de nuestro modelo de análisis. Tal vez esta pluralidad se justifique, como bien señala Bobes, si tenemos en cuenta que “la focalización acoge entrecruzadas una serie de nociones como el punto de vista, la perspectiva, la visión, o la serie de omnisciencia, deficiencia, equiscencia del narrador respecto al mundo por él creado” (1993: 205).

### 2.3. ANÁLISIS DEL RELATO SEGÚN EL MODELO DE LA SEMIÓTICA NARRATIVA

Una de las variables más inmediatas que deberemos desarrollar en este apartado es la noción de *actante*, noción que no hemos de confundir con la de *actor*, aunque ambas categorías puedan coincidir en un mismo *relato*. Según Greimas (1989: 57), la figura del *actor*, calificado a través de una serie de *características* y *roles temáticos*, se hace reconocible en el discurso particular en el que se encuentra manifestado, mientras que el *actante* se sitúa en el nivel de la *sintaxis narrativa*. Es más, Greimas ya había ligado previamente la noción de *actante* con la de *función sintáctica*. Sobre estas últimas apunta que “las funciones, según la sintaxis tradicional, no son más que papeles representados por las palabras -el sujeto es en ella <<alguien que hace la acción>>, el objeto <<alguien que sufre la acción>>, etc.” (1971: 265). ¿De dónde podrá provenir la confusión entre *actante* y *actor*? Greimas da una respuesta bastante esclarecedora cuando nos dice que ambas nociones presentan una relación de inclusión doble:

Se ha observado, por ejemplo, que la relación entre *actante* y *actor*, lejos de ser una simple relación de inclusión de una ocurrencia dentro de una clase, era doble:



Si un actante ( $A_1$ ) podía ser manifestado en el discurso por varios actores ( $a_1$ ,  $a_2$ ,  $a_3$ ) lo inverso era igualmente posible, pudiendo un solo actor ( $a_1$ ) ser el sincretismo de varios actantes ( $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_3$ ) (1989: 58).

Sin embargo, la noción de *actante* ya había sido definida, en cierto modo, por Propp (1970) en sus estudios sobre el cuento popular ruso, donde lo más relevante es, sin duda alguna, haber realizado el inventario de *acciones* o *funciones* prototípicas presentes en todo cuento en su orden de aparición. Dado que la función parece ser una noción tan importante para Propp, su concepción de *actante* ha de ser puramente funcional, tal y como apunta Greimas:

Tras haber definido el cuento popular como un desarrollo, en la línea temporal, de sus 31 funciones, Propp se plantea la cuestión de los actantes, o de los *dramatis personae*, como él los llama. Su concepción de los actantes es funcional: los personajes se definen, según él, por las “esferas de acción” en las cuales participan, estando constituidas estas esferas por los haces de funciones que les son atribuidas (1971: 267).

Vemos, pues, una vez más, que el concepto de *actante* está muy ligado al de *función*, si bien ahora deberemos hablar de *funciones* en el *relato*, para ser más precisos. De hecho, Greimas también define la noción de *actante* en el ámbito de lo teatral, según las aportaciones de Souriau, ligándola a la idea de *función*: “Encontramos, finalmente, un inventario limitativo de los actantes, a los que bautiza, con arreglo a la terminología sintáctica tradicional, con el nombre de funciones” (1971: 269).

Definida la noción de *actante*, Greimas establece una *tipología de actantes* en términos de oposición (*destinador* vs. *destinatario*, *sujeto* vs. *objeto* y *adyuvante* vs. *oponente*) para terminar configurando una *estructura actancial* sobre la que afirma: “La estructura actancial aparece cada vez más como susceptible de explicar la organización de lo imaginario humano, proyección tanto de universos colectivos como individuales” (1989: 58). Sin embargo, antes de comentar esta *estructura*, convendría definir los diferentes *actantes* que Greimas propone.

En primer lugar nos habla de la oposición *sujeto* vs. *objeto*. Su relación marca el pivote central en la globalidad del modelo actancial. Para explicar la naturaleza de su relación, Greimas nos dice:

Una primera observación permite hallar e identificar, en los dos inventarios de Propp y de Souriau, los dos actantes sintácticos constitutivos de la categoría “sujeto” vs. “objeto”. Es asombroso, hay que señalarlo desde ahora, que la relación entre el sujeto y el objeto, que tanto trabajo nos ha costado precisar, sin que lo hayamos logrado completamente, aparezca aquí con un investimento semántico idéntico en los dos inventarios, el de <<deseo>> (1971: 270).

Esta relación entre el *sujeto* y el *objeto* también queda definida por Bal como “la primera y más importante relación entre el actor que persigue un objetivo y el objetivo mismo. La relación se podría comparar con la existente entre el sujeto y el objeto directo de una frase” (1995: 34). Como vemos, las palabras de Bal avalan el hecho de que hayamos definido la relación entre el *sujeto* y el *objeto* como el pivote más relevante de la *estructura actancial*.

Podríamos seguir precisando en torno a esta relación tomando en cuenta las aportaciones de Adam, quien ve entre el *sujeto* y *objeto* una relación de deseo: “(...) une

relation de désir relie celui qui désire, le sujet, à celui qui est désiré, l'objet" (1984: 60). Adam nos permite constatar, en definitiva, junto con Greimas o Bal, que el *sujeto* se define en el plano de la agentividad con respecto a la relación de deseo antes mencionada.

Una segunda categoría de *actantes* establecida por Greimas (1971: 271-273) en su *tipología* viene enmarcada por la relación que guarda el par *destinador* vs. *destinatario*, relación que Adam va a situar en el eje de la comunicación:

Une relation de communication (plan du contrat) relie le donateur de la quête ou Destinateur au Destinataire à travers le Sujet et son Objet de valeur. Sur ce plan du *savoir*, le Destinateur établit un contrat sanctionné en fin de parcours. Tandis que le Destinateur est celui qui *fait vouloir* le Sujet, le Destinataire est celui qui reçoit l'Objet de la quête (Don) et qui peut, en retour, (Contre-Don) reconnaître que le héros a bien rempli son contrat (1984 : 61).

Bal no habla exactamente de *destinador* y *destinatario*, sino de *dador* y *receptor*, entre los que se establece una forma de comunicación. El *dador* lo define como esa "clase de actores (...) constituida por aquellos que apoyan al sujeto en la realización de su intención, proveen el objeto o permiten que se provea" (1995: 36). En cuanto al *receptor*, lo identifica con "la persona a la que se le da el objeto" (1995: 36).

Finalmente, existe una tercera *categoría actancial* compuesta por el par *adyuvante* vs. *oponente*. Si la relación entre *sujeto* y *objeto* resultaba vital en el modelo actancial, hemos de señalar que la presencia de *adyuvantes* y *oponentes* será meramente circunstancial. Sobre *adyuvantes* y *oponentes* Greimas nos dice:

Reconocemos, sin embargo, sin dificultad, dos esferas de actividad y, en el interior de éstas, dos tipos de funciones bastante distintas:

1. Las unas que consisten en aceptar la ayuda operando en el sentido del deseo.
2. Las otras que, por el contrario, consisten en crear obstáculos, oponiéndose ya sea a la realización del deseo, ya sea a la comunicación del objeto.

Estos dos haces de funciones pueden ser atribuidos a dos actantes distintos a los que designaremos con los nombres de *Adyuvante* vs. *Oponente* (1971: 273).

Si entre *sujeto* y *objeto* primaba una relación en el *eje del deseo*, entre *destinador* y *destinatario* la relación se situaba en el *eje de la comunicación* y *del saber*, finalmente, entre *adyuvante* y *oponente* se establece una relación en el *eje del poder*. En torno a esta última relación Adam precisa: "Une relation de lutte peut empêcher à la fois la relation de désir (le *vouloir* du sujet) et la relation de communication-transmission de l'objet de valeur. Sur cet axe secondaire du *pouvoir*, s'opposent l'Adjuvant (qui assiste le Sujet) et l'Opposant (qui contrarie ses actions)" (1984: 61).

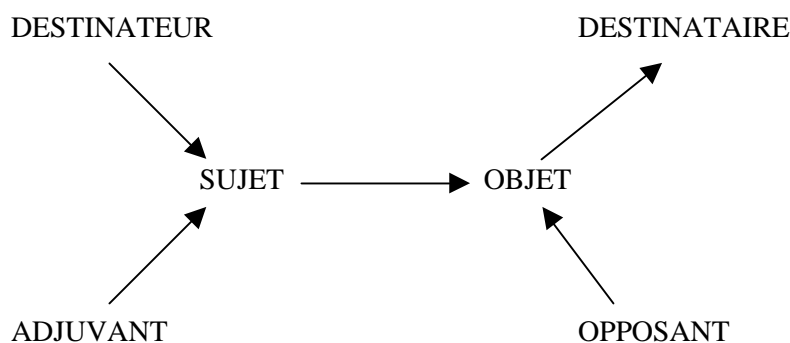


Resulta difícil predecir, en la *relación de poder*, quien tendrá una mayor supremacía, si *adyuvantes* u *oponentes*. Concretamente, Bal, en torno al *adyuvante*, afirma que se trata de “una condición necesaria pero insuficiente por si misma para alcanzar la meta. Se debe a los oponentes uno a uno, pero en este acto de superación no hay garantías de un final feliz; puede surgir un nuevo oponente en cualquier momento” (1995: 39). Así, aunque su presencia puede resultar meramente circunstancial en el *relato*, Bal (1995: 39) también afirma que se debe justamente tanto a *adyuvantes* como a *oponentes* que la fábula tenga interés y sea reconocible, dada la naturaleza cambiante que ambos pueden presentar.

Nuestra labor será, pues, la de encontrar este haz de relaciones en el *relato*. Al mismo tiempo, deberemos estudiar la *actancialidad* en la obra intentando insertarla dentro de una *dinámica* que refleje la evolución de la historia narrada. Para sintetizar este haz de relaciones recurriremos a la noción de *modelo actancial* que Greimas (1971: 276) nos propone en su *Semántica estructural*:

DESTINADOR ..... SUJETO ..... DESTINATARIO  
 ADYUVANTE ..... OBJETO ..... Oponente

El esquema es ligeramente modificado por Adam (1984: 62) para dar cuenta, tal vez con mayor claridad, de que la relación entre *sujeto* y *objeto* es central en el *modelo actancial*:

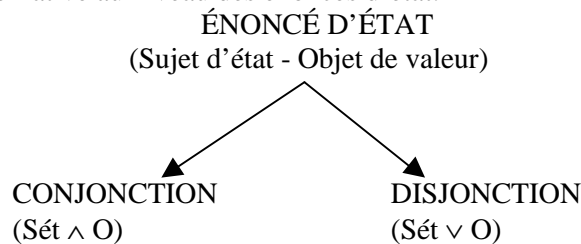


Una vez visto el *modelo actancial* que se obtiene a partir de la estructuración paradigmática del inventario de los *actantes* y considerado en el plano de lo sintáctico como una organización de conjunto que se articula en tres parejas de *actantes*, dentro de las cuales el núcleo central lo constituye el par *sujeto-objeto* (pues en él se encuentra inherente la idea de *transitividad* y *dinamismo* que caracteriza la *narratividad*) y el más periférico la pareja *adyuvante-oponente*, pasaremos a analizar una nueva variable que se desprende justamente de la idea de *narratividad* anteriormente expuesta. Estamos

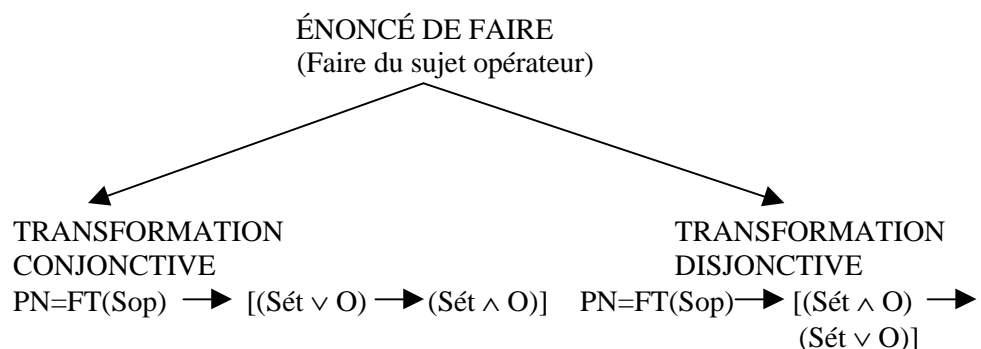
haciendo referencia a lo que vamos a concebir como *programa narrativo*. Greimas (1970), en su obra *Du sens*, lo ve, de modo general, como un proceso a través del cual se delimita el modo de llevar a cabo la acción que el *sujeto* emprende para acceder al *objeto de deseo*. A la luz de lo dicho, Adam identificará con razón la noción de *programa narrativo* con la de *estado de transformación*. A tal respecto dice: “Selon la théorie sémiotique le sens est un effet de différence. La narrativité correspond à la mise en place de ces différences dans une succession d’états et de transformations” (1984 : 65).

Habíamos dicho que el *sujeto* emprenderá una acción, la que fuere, para acceder al *objeto* de deseo. Se trata, pues, de una *transformación*, pero, para Adam, esta idea de *transformación* convendría ser entendida desde una doble perspectiva. Veamos cómo lo justifica esquemáticamente, partiendo de lo que concibe como un *enunciado de estado* y un *enunciado de hecho*:

- alternative au niveau des énoncés d’état:



- alternative au niveau des énoncés de faire :



L’énoncé d’un programme narratif (PN) se lit ainsi : le faire (FT) transformateur ( → ) d’un sujet opérateur (S<sub>2</sub> o Sop) vise à transformer ( → ) l’état initial de disjonction (∨) ou de conjonction (∧) d’un sujet d’état (S<sub>1</sub> o Sét) et d’un objet de valeur (O) en un état final de conjonction (∧) ou disjonction (∨) (...) Retenons ainsi que ce premier axe (Sujet → Objet) est dominé par la modalité du *vouloir* (désir) (1984 : 60-61).

Un último problema después de haber delimitado en nuestro modelo de análisis la configuración del *programa narrativo* será el de abordar la *estructura narrativa de base*, también conocida como *secuencia canónica o fundamental del relato* o, de forma

más simplificada, como *algoritmo narrativo* por Adam (1994: 47). Atendiendo a las aportaciones de Greimas en su célebre *Du sens*, la noción de *secuencia narrativa* podría definirse como sigue: “l’unité du discours narratif autonome, susceptible de fonctionner comme un récit, mais pouvant également se trouver intégrée, comme une de ses parties constitutives, dans un récit plus large: la place qu’elle y occupera déterminera sa fonction dans l’économie globale de la structure narrative” (1970 : 253). Definida la noción de *secuencia narrativa* o *secuencia canónica*, convendría ver de qué *sintagmas narrativos* se compone y de qué modo se combinan, es decir, cuál es su organización sintáctica. Para tener una visión lo más completa y sencilla posible, recurriremos a los estudios de Adam en *Le texte narratif*:

La structure narrative de base (<<algorithme narratif>>) correspond à l’organisation logique de quatre énoncés qui ne sont pas toujours tous manifestés :

*Manipulation + Compétence + Performance + Sanction*

Ceci permet de préciser la triade des épreuves performanciels:

- *Épreuve qualifiante* = Lieu d’acquisition, par le héros, de la *compétence* (cette dernière définie comme l’acquisition d’un *pouvoir* et d’un *savoir-faire*).
  - *Épreuve principale* = Réalisation, faire ou *performance* du sujet-héros.
  - *Épreuve glorifiante* = Lieu de sanction, de la reconnaissance du sujet-héros.
- À cette triade vient s’ajouter la *manipulation*. Pour la définir très largement, disons que la *manipulation* met en place la *structure contractuelle* à la base de tout récit: un destinataire fait savoir (et vouloir) au sujet-héros (sujet de faire) quel doit être l’objet de sa quête (1994 : 47).

Aunque hemos visto con detalle la *tríada de pruebas* que el héroe debe cumplir, convendría definir en mayor medida cada uno de los *sintagmas narrativos* que componen la *secuencia fundamental* o *canónica*. En primer lugar, la *manipulación* queda definida por Courtès (1993: 24) como el acto a través del cual el *destinador* elabora un *programa narrativo* que pretende la consecución por parte de un *sujeto* de un determinado *objeto* deseado por el *destinador*. Resulta lógico que podamos considerar la *manipulación* como “le lieu d’établissement du contrat” (Adam, 1994: 49). Como se puede apreciar, entre *destinador* y *sujeto* se establece una relación de dominante / dominado (Courtès, 1993: 24), sobre la que Greimas y Courtès ya habían dicho: “Il s’agit (...) d’une communication (destinée à faire savoir) dans laquelle le destinataire-manipulateur pousse le destinataire-manipulé vers une position de manque de liberté (*ne pas pouvoir ne pas faire*), au point que celui-ci est obligé d’accepter le contrat proposé” (1979 : 220).

La *competencia* es definida por Courtès como “la condition nécessaire de l’acte, comme <<ce qui fait être>>” (1993: 17). Es la condición que debe darse para que se cumpla la condición que se busca. Por ello, la *competencia* ha de entrañar la adquisición de las *modalidades* del *poder*, el *saber* y el *querer* por parte del *héroe-sujeto-operador*. Sólo cuando se tengan las tres modalidades adquiridas, podremos decir que el héroe es competente (de ahí el término *competencia*) en el cumplimiento de la acción.

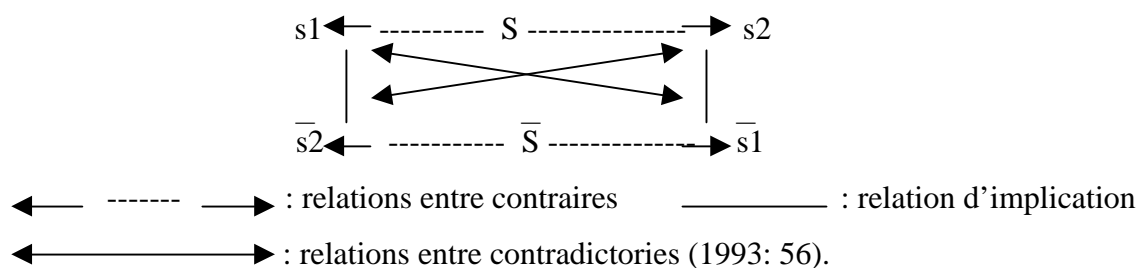
En cuanto a la *performancia*, Courtès la define como “le lieu privilégié du récit où le héros, à la suite de sa quête, peut enfin réaliser la mission dont il s’est chargé” (1993: 16). Desde este punto de vista, la *performancia* sería el sintagma de la *secuencia canónica* más próximo a lo que se concibe como *programa narrativo*.

Finalmente, sólo queda definir lo que se ha de entender por *sanción*. Adam la define de forma breve y concisa como “une évaluation de l’exécution de ce même contrat” (1994: 49). Courtès, por su parte, precisa que la *sanción* puede presentar una doble naturaleza: “<<pragmatique>> (la rétribution) et <<cognitive>> (la reconnaissance) du Destinateur” (1993: 22). En efecto, el *héroe-sujeto-operador* puede recibir algún tipo de beneficio material por parte del *destinatario* al haber llevado a cabo con éxito la empresa (*sanción pragmática*) o bien puede recibir el reconocimiento de aquél (*sanción cognitiva*). En virtud de lo dicho, podríamos pensar que la *sanción* supone una especie de recompensa, pero no siempre tiene por qué ser así. De hecho, la *sanción* puede ser premio o castigo para Adam: “La sanction porte sur la récompense des bons et la punition des méchants” (1994: 50).

En último lugar, deberemos abordar la cuestión del *cuadrado semiótico* en tanto que estructura elemental de la significación en el nivel profundo de la *sintaxis* (Courtès, 1993: 62). En el nivel superficial encuentra su paralelo en la *estructura actancial* de la que ya hemos dado cuenta. Greimas, en *Du sens* nos la define diciendo:

Cette structure élémentaire (...) doit être conçue comme le développement logique d’une catégorie sémique binaire du type *Blanc* vs. *Noire*, dont les termes sont, entre eux, dans une relation de contrariété, chacun étant en même temps susceptible de projeter un nouveau terme qui serait son contradictoire, les termes contradictoires pouvant à leur tour contracter une relation de présupposition à l’égard du terme contraire opposé (1970 : 160).

La noción de *cuadrado semiótico* nos resultará útil, ya que permitirá dar cuenta de la ordenación de los universos semánticos que componen el ensamblaje de una obra (Courtès, 1993: 55). Veamos cuál es su estructura para Courtès:



## 2.4. ESTÉTICA Y PRAGMÁTICA DE LA ORGANIZACIÓN DEL DISCURSO NARRATIVO

En lo que respecta a esta variable, mucho más libre del estudio inmanentista del *relato*, deberemos estudiar aspectos como la *intención comunicativa* del texto, tratando de dilucidar si sólo pretende contarnos una historia o si también presenta una finalidad didáctica, informativa, argumentativa, etc.

También deberemos precisar qué visión del mundo<sup>19</sup> nos ofrece el texto, intentando ver si en algún momento existe una concepción de la vida, la naturaleza, la sociedad, el amor, la religión, etc. A menudo, para evocar esta visión del mundo, el *narrador* tendrá que servirse de las *secuencias descriptivas* en el *relato*. Del estudio de la *descripción* se han encargado Hamon (1972 y 1981) o Reuter (1991). Es justamente de este último de quien hemos tomado la definición de *descripción*:

Nous entendons par description une séquence organisée autour d'un *référént spatial* (et non temporel comme dans la narration d'événements) et produisant l'*état* d'un objet, d'un lieu et d'un personnage (le portrait). Cela signifie que la description utilise surtout des énoncés d'*être*, même si, parfois, elle peut employer des énoncés de *faire* (...) Cela signifie aussi que nous considérons des passages d'une certaine étendue et non de simples notations descriptives, présentes dans presque tous les syntagmes (1991 : 102).

Sin embargo, en la elaboración de nuestro modelo hemos creído conveniente ya no sólo observar la *descripción* como tal, sino también las *funciones* que ésta puede cumplir en el *relato*. En este sentido, Reuter apunta que la *descripción* puede cumplir cuatro *funciones* distintas, sobre las que nos dice:

<sup>19</sup> Basándonos en las aportaciones de Ricoeur, podemos decir que toda obra literaria trasciende su configuración interna para ofrecer una imagen determinada del mundo. El texto se abre así al exterior, a la realidad, a lo que resulta ajeno a sí mismo: "(...) l'œuvre littéraire se transcende en direction d'un monde, nous avons soustrait le texte littéraire à la clôture qui lui impose -à titre légitime d'ailleurs- l'analyse de ses structures immanentes. Nous avons pu dire, à cette occasion, que le monde du texte marquait l'*ouverture* du texte sur son <<dehors>>, sur son autre, dans la mesure où le monde du texte constitue par rapport à la structure <<interne>> du texte une visée intentionnelle absolument originale" (1985: 231).

La description peut avoir ou non une *fonction mimésique*, c'est-à-dire, produire ou non l'illusion de la réalité; présenter l'espace-temps, les personnages, les objets comme vrais (...)

La *fonction mathésique*: les descriptions deviennent, par excellence, le lien textuel où se diffuse le savoir, accumulé dans les dossiers et les enquêtes romanciers.

La description possède aussi une *fonction narrative* (...) Elle fixe et mémorise un savoir sur les lieux et les personnages, elle donne des indications d'atmosphère, elle participe de l'évaluation, elle dramatise en ralentissant la narration à un moment crucial (...)

La quatrième fonction est la *fonction esthétique*. Toute description signifie une prise de position de l'écrivain, dans l'ordre esthétique (1991 : 108).

Finalmente, otra de las variables que deberemos tomar en consideración en nuestro modelo de análisis dentro del estudio de la *pragmática del relato* es la cuestión de los *saberes* y los *valores*, terminología perteneciente a los recientes trabajos de Reuter. Concretamente, la cuestión de los *saberes* y los *valores* será aquella que nos permita tener una mayor idea sobre el contexto de índole histórica, social, cultural, moral o religiosa que gira en torno a la obra.

Creemos que resultaría conveniente definir, en primer lugar, lo que Reuter entiende por *saberes*:

Les savoirs sont d'abord nécessaires (...) pour construire et comprendre la fiction (l'univers, les personnages, l'intrigue) pour éviter invraisemblances et incohérences (...). Ces savoirs sont aussi convoqués pour *instruire*. Il s'agit de la *fonction didactique* (...). Ils peuvent encore excéder les fonctions narrative et didactique pour produire l'*intérêt du texte* (1991 : 113-114).

En definitiva, los *saberes* originan un contexto en el que se integran los *personajes* del *relato* y pueden suponer un buen reflejo a nivel informativo sobre la realidad social, económica, histórica, moral o religiosa de la época en la que se encuadra la obra.

Definidos los *saberes*, resultaría conveniente precisar qué es lo que Reuter entiende por *valores*:

Les valeurs assument différentes fonctions dans les romans. Il semble d'abord qu'elles soient des *adjuvants pour comprendre les textes*, pour guider la lecture: soit parce que la thèse défendue est apparente et organise des itinéraires (du péché à la rédemption, ...) soit parce que le système de valeurs (bien / mal, positif / négatif, ...) aident à comprendre, à situer et à évaluer les personnages et les actions (1991 : 117).

En definitiva, los *valores* en el *relato* adquieren una cierta dimensión de corte moral y ético que también nos puede ofrecer la visión del mundo y de la sociedad de una determinada época. De ello se desprende que, del mismo modo que los *saberes*, los

*valores* pueden cumplir y, de hecho, casi siempre cumplen una *función didáctica* en el texto: “(...) la mise en jeu des valeurs est aussi bien souvent une *fonction didactique* qu’elle soit morale ou politique” (Reuter, 1991: 118).

Por otra parte, es normal que dentro de la escala de *valores* que nos propone el *relato* nos encontremos con un sistema de oposiciones del que tendremos que dar cuenta en nuestro modelo de análisis. En dichas oposiciones muchas veces todo suele terminar reduciéndose a la imagen del Bien frente al Mal. En cualquier caso, mediante el empleo de estas oposiciones está claro que se pretende que el lector no permanezca impasible en su acto de lectura, sino que también se vea obligado a elegir y a juzgar. Reuter nos dice en este sentido:

Les valeurs contribuent à l’intérêt romanesque en suscitant des oppositions fortes (entre les personnages ou entre tel personnage et le monde) au travers desquelles l’émotion du lecteur peut s’investir. Le conflit entre le Bien et le Mal est un des moteurs romanesques par excellence. Le Justicier en est une des figures emblématiques, au même titre que le Vengeur, le Converti ou le Repenti (1991 : 118).

A modo de conclusión, podríamos apuntar que los *saberes* y los *valores* se integran en el *relato* a través de una serie de funciones que deberemos ir dilucidando en nuestro modelo de análisis. Entre estas funciones podríamos destacar las de informar sobre la sociedad o el medio al lector, llegando, incluso, a ofrecerle conocimientos enciclopédicos o históricos al respecto o, bien, organizar el *relato* desde un punto de vista ideológico, social, moral o ético, lo cual ha de contribuir ya no sólo al desarrollo de la intriga, sino también a la configuración de la identidad de los *personajes* y la relación entre éstos atendiendo a sus *roles temáticos* y *actanciales*. En cualquier caso, uno de los aspectos más relevantes de esta cuestión es que la escala de *saberes* y *valores* bien puede ser explicada tomando como referencia el contexto social y cultural en el que la obra se encuadra. De ello intentaremos dar cuenta en la aplicación de nuestro modelo de análisis.

## **2.5. LA APERTURA DEL TEXTO: REALISMO Y TRANSTEXTUALIDAD**

Evidentemente, todo estudio narratológico es un estudio interno del texto. Sin embargo, cualquier *relato* se refiere a un universo dado, a un determinado mundo que puede resultar más o menos cercano a la realidad. Además, como ya habíamos visto, tanto el autor como los lectores invisten al texto de unos *saberes* y unos *valores* que

emanan, lógicamente, del conocimiento de la realidad que éstos tienen. En definitiva, el *relato* nos puede remitir a la realidad, pero también a otros *relatos* que ayudan a la comprensión e interpretación de la obra. Determinar estos procedimientos a través de los que se crea sensación de realidad y estos mecanismos de alusión a otros textos<sup>20</sup> será uno de los últimos puntos a abordar en la concretización práctica de nuestro modelo de análisis.

### 2.5.1. EL REALISMO EN EL TEXTO

Cuando hablamos de *realismo* en el texto literario, deberíamos empezar precisando que se trata de una impresión, de una ilusión de *mimesis* construida por el autor. Es, pues, un efecto, un artificio mediante el cual el texto se abre a la realidad:

L'impression du réel qu'engendre le texte à partir d'un certain nombre de procédés, l'illusion <<que c'est vrai>>. Nous ne devons toutefois négliger qu'il s'agit d'un *effet* de vraisemblance entre deux réalités hétérogènes : le monde linguistique du texte et l'univers du hors texte (...) *L'illusion mimétique* n'est donc pas naturelle mais le résultat d'une *construction* (Reuter, 1991 : 126).

En virtud de lo dicho, deberemos delimitar si en el texto o textos analizados existe una fuerte ilusión de realidad y, por lo tanto, está construido en la línea de la estética realista o, bien, pretende subvertir los esquemas realistas, adentrándose, entonces, en el ámbito de lo fantástico y lo inverosímil.

### 2.5.2. LA NATURALIZACIÓN EN EL RELATO

Sumidos en el estudio de este punto, nos veremos obligados a determinar qué procedimientos han sido seleccionados por el autor para *naturalizar* el texto narrado y autentificar así la *narración*. Reuter distingue un doble procedimiento de autentificación en el *relato*:

Deux procédés sont ici à l'œuvre. Soit la justification de l'origine de l'histoire : le narrateur l'a reçue d'une personne digne de foi et à qui cela est véritablement arrivé. Soit l'occultation de l'origine et de toute référence à l'énonciation. La narration se fait <<transparente>> comme si l'histoire était présente sous nos yeux sans médiation. Elle existe comme un fait réel (1991 : 128).

Por otra parte, la *naturalización* del *relato* también se lleva a cabo a través del hecho de inscribirlo en una *coordenada espacial y temporal*, aspecto del que ya dimos cuenta en el estudio de las variables de *tiempo* y *espacio*. Lógicamente, mediante la

---

<sup>20</sup> Según Reuter, "(...) ces mécanismes de référentiation constituent l'ouverture du texte" (1991: 125).



inscripción de la historia en un *espacio* y un *tiempo* reales, el texto quedará naturalizado en el ámbito de lo real:

L'effet réaliste s'appuie aussi sur les reprises d'indications spatio-temporelles communes au texte et au hors-texte (découpage chronologique, dates, heures, lieux, ...)

Il se sert souvent d'une intrication entre Histoire et histoire du roman par le biais de personnages <<référentiels>> apparaissant dans le texte au milieu des personnages fictifs, d'événements retenus par l'Histoire qui constituent des jalons, des lieux où se sont déroulées ces actions. Ce dispositif explique la récurrence de noms, de personnages ou de lieux, favorisant un sentiment d'identité entre fiction et réel (Reuter, 1991 : 127).

Finalmente, otros rasgos establecidos por Reuter (1991: 127) para naturalizar el *relato* son:

- La exclusión de lo extraordinario, ambiguo e incoherente.
- La motivación psicológica en el *personaje*.
- La visión del mundo en sus dimensiones cotidianas.
- Reducción de elementos de incertidumbre en el *relato* (efectos de sorpresa, suspense, etc.).
- Recurrencia al detalle para dar impresión de *realismo*.

Así pues, en nuestro análisis estaremos obligados a delimitar la presencia / ausencia de estos elementos, con el fin de dilucidar si el texto ofrece una fuerte sensación de realidad o, por el contrario, se identifica más con la estética de lo *fantástico*.

### 2.5.3. LA TRANSTEXTUALIDAD

Como ya hemos visto, la apertura del texto puede remitir al mundo externo de lo real o, también, en el ámbito de lo literario, a otros textos: "Tout texte renvoie implicitement ou explicitement à d'autres textes. Ce phénomène appelé en général intertextualité est baptisé *transtextualité* par Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes*" (Reuter, 1991: 130).

Tal y como afirma Reuter, Genette es el gran estudioso del fenómeno de la *intertextualidad*, fenómeno al que prefiere darle una denominación más genérica bajo el término de *transtextualidad*, atendiendo a la pluralidad de subcategorías que, de una u otra forma, explican las relaciones de apertura de un texto hacia otros textos distintos. Entre estas categorías destacaría la *intertextualidad* como un tipo de *transtextualidad* concreto. También es el más común, pero no el único. De hecho, Genette distingue

otros cuatro tipos de *transtextualidad*: la *paratextualidad*, la *metatextualidad*, la *hipertextualidad* y, finalmente, la *architextualidad*. Como vemos, ante un panorama tan rico de relaciones se hace necesario contar con un término que, de forma genérica, las globalice a todas. No podía ser el término *intertextualidad* porque se trata de una relación textual concreta, la más común, pero no la única. Por ello, Genette decidió adoptar el término *transtextualidad*, definiéndolo, a groso modo, como “todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos” (1989: 9-10). La *transtextualidad* es, pues, “la trascendencia textual de un texto” (1989: 9).

Ya hemos dicho que Genette (1989: 10) distingue cinco tipos bien diferenciados de *relaciones transtextuales* que presenta en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad, orden que Reuter (1991: 130-133) mantiene fielmente en su clasificación de tal fenómeno. Sin más dilación, nos gustaría proceder a ver cuál es este orden, al tiempo que definimos cada una de las variables anteriormente vistas.

El primer tipo establecido por Genette, a su vez el más importante y conocido, pues es el que con mayor frecuencia vamos a encontrar, es el de la *intertextualidad*. Genette la define como una “relación de copresencia entre dos textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989: 10). Según Genette (1989: 10), la presencia de un texto en otro puede llevarse a cabo de diversos modos. Distingue, por ejemplo, la *cita* como la forma más literal y más explícita de presencia, puesto que se reproducen literalmente las palabras de un texto en otro. También habla del *plagio*, en el que la reproducción de palabras también es literal, pero, a diferencia de la *cita*, no se da la fuente del texto reproducido, o de la *alusión*, menos literal y explícita que las dos anteriores. También nos habla de la *recuperación* cuando aparecen *personajes* o acciones pertenecientes a obras anteriores. Se trata este último de un procedimiento bastante frecuente en los ciclos de obras.

Un segundo tipo de *transtextualidad* distinguido por Genette y ratificado por Reuter es el de la *paratextualidad*. Veamos cómo lo define Genette:

Relación generalmente menos implícita y más distante, que, en el todo formado por la obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc. (...) (1989: 11).

El tercer tipo de *transtextualidad* es la *metatextualidad* y queda definida por Genette como “la relación –generalmente– que une un texto a otro que habla de él sin

citarlo (convocarlo) e incluso, en el límite, sin nombrarlo (...). La metatextualidad es por excelencia una relación crítica” (1989: 13).

Finalmente, cabría destacar las relaciones de *hipertextualidad* y de *architextualidad*. Por *hipertextualidad* Genette entiende “toda relación que une un texto B [(...) hipotexto] a un texto A [(...) hipertexto] en el que se injerta de una manera que no es el comentario” (1989: 14). En cuanto al quinto tipo de relación, el más abstracto y más implícito para Genette, se trata de la *architextualidad*, definida como “una relación completamente muda que, como máximo articula una mención paratextual [títulos, (...), o más generalmente subtítulos] de pura pertenencia taxonómica” (1989: 13). Quizá sea la relación peor definida por Genette. Por ello, para contar con una definición más completa, nos gustaría hacernos eco de las aportaciones de Reuter:

La relation la plus abstraite et souvent la plus implicite, parfois notée par une simple indication paratextuelle (Essai, Roman, ...). Elle renvoie au genre et est fondamentale aussi bien pour la construction du texte que pour les attentes du lecteur et son mode de lecture.

En fait, cette relation est fortement marquée dans la production de masse par la couverture, le titre, l’incipit, les personnages, le scénario (1991: 133).

**CAPÍTULO IV**  
**LA CUESTIÓN DE LOS ORÍGENES**

## 1. LA CUESTIÓN DE LOS ORÍGENES

Múltiples han sido las teorías para explicar el posible o los posibles orígenes del *Tristán* o las fuentes de inspiración que pudieron influir en la elaboración de la leyenda. En cualquier caso, ninguna de estas fuentes parece haber sido autóctona. La historia del *Tristan* no habría nacido, para la mayoría de los críticos<sup>21</sup>, en tierras galas. En este sentido, hay quien ha defendido un origen persa. Tal es el caso de Gallais (1974), para quien la novela de *Wis y Ramin*, escrita por Gurgani<sup>22</sup>, se presenta como un modelo literario que poco a poco se fue filtrando en Francia, dando lugar a la escritura de *Tristán e Isolda*. Gallais no se cansa de ir desgranando las similitudes de ambos *relatos* con el único fin de demostrar que el primero habría servido de modelo y origen para el segundo. Entre estas concomitancias, Gallais observa como una de las más importantes el tema del amor contrariado:

Notons ici, quand même, que *Wis et Ramin* est la première oeuvre qui nous ait été conservée de la littérature néo-persane, de même que *Tristan et Iseut* est le premier roman d'amours contrariées des littératures <<modernes>> de l'Occident. La similarité de ces deux situations doit être méditée (1974: 105).

Sin embargo, también han existido detractores en la defensa de este origen persa. Tal es el caso de Walter, quien afirma: “Il est difficile de conclure cependant que *Tristan et Iseut* <<imite>> *Wis et Ramin* . Par contre, on peut penser que les deux textes se réfèrent à une mémoire commune”(1989: 14). El mismo Gallais ya apunta esta idea, viendo no tanto una relación de imitación entre ambas obras como un posible origen común, del cual se desprendería su enorme parecido, aunque esta hipótesis queda formulada de manera bastante tímida en su obra:

Puisque nous en sommes aux hypothèses, signalons celle qu'a émise récemment un érudit oriental, Abd al Husayn ZarrinKub, reconnaissant les étranges affinités de *Wis et Ramin* et *Tristan et Iseut*, mais assuré qu'aucun contact n'était possible , au XI-XII siècles, entre Ispahan et le Cornwall; il s'est demandé si les deux histoires ne procédaient pas d'une source commune, qui pourrait très bien être le *Ramayana* (1974: 98).

---

<sup>21</sup> Entre los más destacados podríamos hacer mención de Saussure (Meli y Marintetti, 1986), Gallais (1974), Schoepperle (1970) o Walter (1989 y 1990).

<sup>22</sup> Poco se sabe de Fakhr ad-Din As'ad Gurgani. Únicamente hemos podido constatar, examinando las aportaciones de Gallais (1974: 96), que fue un poeta de corte, originario de Gurgan, al Sudeste del mar Caspio. Estudió filología árabe e iraní y astronomía, pero, sobre todo, fue un gran maestro del arte literario, aspecto que demuestra en su novela de corte amoroso *Wis y Ramin*, escrita entre 1050 y 1055.

En otro orden de ideas, también hay quien ha apuntado la posibilidad de un origen celta. Carney afirma que un considerable grupo de historias irlandesas, entre las que se encontrarían las de *Diarmaid y Grainne*, *Baile y Ailinn* o *Liadan y Cuitithir* podrían derivar de un *Tristán* primitivo, aunque no conservado, de origen céltico y, más concretamente, británico. Su datación sería anterior en varios siglos a la fecha de su composición literaria en tierras galas (siglo XII):

A number of Irish stories (*Diarmaid and Grainne*, *Liadan and Curithir*, *Baile and Ailinn*, *Scél Cano meic Garnain*, *Tochmarch Treblainne*, etc) all derive from what one might call the Primitive British Tristan. The antiquity of some of these Irish stories suggests that the tale of Tristan and Isolde must have existed in the period 800-900. By the comparison of the Irish with the continental tradition we can get some idea of the content (and even, perhaps, some indication of the style) of this story (1955: 95).

Sin embargo, en este sentido, la aportación más importante tal vez haya sido la de Schoepperle, aunque, evidentemente, no es la única, ya que esta teoría es la que más adeptos ha conocido. Para Schoepperle, han sido cuantiosas las influencias célticas basadas en los diferentes *atheida*<sup>23</sup> irlandeses, pero, en especial, la historia de *Diarmaid y Grainne* ha sido la que más considerablemente ha contribuido a la gestación de la materia tristaniana. Cormier ratifica esta individualización en la influencia del *Tristán* por parte del *atheid* irlandés. No quiere ello decir que el resto de cuentos celtas aludidos no hayan supuesto un buen caldo de cultivo para la influencia del *Tristán*, pero *Diarmaid y Grainne* presenta un contenido mucho más paralelo que el resto de *relatos*. Dicho aspecto intentará ser demostrado en nuestro análisis concreto. Citemos ahora las aportaciones de Schoepperle y de Cormier al respecto:

Like the story of *Tristan and Isolt*, the story of *Diarmaid and Grainne* is the tale of a trusted warrior who is driven by strange fatality to take away the wife of his friend and king. By this he cuts himself off from all human ties. The fugitives are tracked like wild beasts. They sustain themselves in the wilderness, unconscious, in their love for each other, of hardships and privations (1970: 401).

(...), it is now widely held -thanks to the researches of the past seventy years or so- that the most important Celtic analogue of the Old French Tristan legend is "The Pursuit of Diarmaid and Grainne" an Irish tale of the Fenian cycle. Many agree that it seems to incorporate a typical narrative similar to the *Tristan*, a structure involving the triangle intrigue of elopement, flight and death (1976: 589).

---

<sup>23</sup> El *atheid* es brevemente definido por Cuesta como un cuento cuya temática principal es el rapto (1991: 194).

Asimismo, podríamos ver en la figura de Louis (1972: 225) un clarísimo defensor del origen celta en términos generales. Más concretamente, Louis, al igual que Schoepperle, ve en *Diarmaid y Grainne* un modelo de influencia en el esquema narrativo de *Tristán e Isolda*. Cuesta (1991: 194) también conviene en que este *atheid* irlandés presenta gran semejanza con el *Tristán* y De Riquer, por su parte, advierte, con respecto a las fuentes célticas, que en el núcleo originario de la leyenda es donde mejor se aprecian, afirmando al respecto:

En este núcleo primitivo se advertiría con más claridad el origen céltico de la historia, que en algunos de sus trazos fundamentales parece seguro, ya que en cierto relato irlandés del ciclo de Finn, titulado *Diarmaid et Grainne*, que algunos hacen remontar al siglo IX, se encuentra una historia de amor que contiene ciertos episodios similares a los que constituyen la novela de *Tristán* (1984: 125).

Finalmente, otros autores como Saussure (Meli y Marinetti, 1986: 477-478) defienden para la leyenda de *Tristán e Isolda* un origen que provendría de los mitos grecolatinos, tales como los de Teseo, Procris, Enone, Paris, etc. De Riquer (1984: 125) también está muy en consonancia con esta opinión, viendo por encima de las reminiscencias célticas, anteriormente mencionadas, todo un fluir de mitos grecolatinos que en absoluto debían ser desconocidos para el poeta francés del siglo XII, teniendo en cuenta el tremendo auge que jugaba la Literatura Antigua<sup>24</sup> en aquella época.

En definitiva, bajo este crisol de fuentes que sólo evidencian un origen eminentemente plural, cabría preguntarse si la leyenda de *Tristán e Isolda* no ha conocido una procedencia bastante más genérica, que muy bien podría hacer referencia a literaturas y pueblos mucho más primitivos que los celtas o los persas y obras como *Wis y Ramin* o *Diarmaid y Grainne*. En este sentido, ya el propio Gallais (1974: 98) señala que *Wis y Ramin*, en lugar de ser un modelo imitado por *Tristán e Isolda*, guardaría con esta obra otro tipo de relación: ambos *relatos* habrían tenido un origen común en la literatura hindú, concretamente en el mismo *Ramayana*<sup>25</sup>. Teniendo en cuenta esta última procedencia, ha surgido en los últimos tiempos algún que otro autor sugiriendo un posible origen indoeuropeo ya no sólo para *Tristán e Isolda*, sino para

---

<sup>24</sup> Según Adam (1972: 19), los poetas de la primera mitad del siglo XII, afincados especialmente en la zona Oeste de Francia, habían descubierto el encanto de los temas narrativos antiguos y de los *relatos* mitológicos de Virgilio, Estacio, Ovidio, etc., dando así lugar a un género conocido como *roman antique* con grandes obras, tales como el *Roman de Thèbes* o el *Roman de Troyes*, por sólo citar algunas de entre las más destacadas.

<sup>25</sup> Célebre poema sánscrito, épico y religioso, atribuido a Valmiki, poeta indio del siglo IV a. J.C. Tiene 24.000 estrofas, en las que se cuentan las hazañas de Rama, séptima encarnación de Vichnú.

todas las obras anteriormente vistas, que se proponían de manera singular y determinista como modelo de la leyenda medieval. En este orden de ideas, Cuesta se hace eco ya no sólo del ámbito de lo céltico como fuente del *Tristán*, en tanto que éste se remontaría a un folklore que no es exclusivamente céltico, persa o grecolatino, puesto que su naturaleza parece ser más bien universal:

Si bien la abundancia de coincidencias entre la literatura y el folklore de raíces célticas y *Tristán e Iseo* hace imposible negar la existencia de una influencia celta en la formación de la leyenda, es preciso admitir que algunas de las <<evidencias>> presentadas son muy forzadas y que hay elementos que no sólo pertenecen a dicha tradición sino que forman parte del folklore universal (1991: 195).

Walter también aboga por esta última tendencia a la hora de expandir los orígenes del *Tristán* y, en especial, a la hora de universalizarlos. De hecho, Walter (1989: 14) acepta los paralelismos del *Tristán* con *Wis y Ramin* o *Diarmaid y Grainne*, pero precisa que estas similitudes no han de implicar, necesariamente, la imitación directa de uno de los textos (en este caso, de *Tristán e Isolda* con respecto a los otros). Afirmar algo así sería sinónimo de no profundizar en los verdaderos orígenes que han dado pie a la gestación de esta leyenda, quedándonos, pues, en lo más cercano. Así, para Walter es mucho más provechoso y correcto decir que todas estas obras, incluido el *Tristán*, provienen de un mismo tronco. Cada pueblo, con el devenir de los tiempos, las habría adaptado según sus usos y costumbres y las habría adecuado a los gustos literarios de la época, apareciendo primeramente *Diarmaid y Grainne* en el ámbito celta, *Wis y Ramin*, en la segunda mitad del siglo XI, dentro de la literatura iraní, y, finalmente, *Tristán e Isolda*, en la segunda mitad del siglo XII, en el seno de la sociedad francesa<sup>26</sup>. Ello evidencia, según Walter, que todas estas obras bien podrían provenir de la civilización indoeuropea, habiéndose conservado hasta llegar a la Edad Media debido a una cuestión de *herencia mitológica común*. Este término nos parece muy acertado, en tanto que nos permite pensar en un mismo estadio de tradiciones, o lo que Cuesta concebía como un *folklore universal*, que se habría mantenido en el inconsciente colectivo de los distintos pueblos derivados del indoeuropeo, una vez que éstos hubieran ido adquiriendo más autonomía e identidad. De ahí que cada civilización (grecolatina, celta, persa,...) hubiera canalizado esta tradición de amores adúlteros en obras muy

---

<sup>26</sup> Nos referimos a las primitivas versiones de Béroul y Thomas d'Angleterre. El resto, a excepción de la versión de Eilhart von Oberg, que sería también una de las más primitivas, habría bebido de las fuentes francesas de Béroul y Thomas.



parecidas y mitos muy similares, aunque con un sello de distinción propio. Sobre los paralelismos, el rechazo a la imitación y la noción de *herencia mitológica común* de carácter indoeuropeo, Walter nos dice:

À l'évidence, les parallèles ne manquent pas. Certains sont très frappants, d'autres plus lointains, mais plutôt que de conclure hâtivement à l'influence directe de telle ou telle tradition sur les textes tristaniens français, il est préférable de retenir la notion d'un *héritage mythologique commun* que l'on qualifiera (sans doute provisoirement) d'indoeuropéen. Celui-ci inclurait alors aussi bien la branche persane que la branche celtique rattachées à un même tronc commun de mythes et de traditions (1989: 14).

Pasemos, pues, a ver cada uno de los orígenes anteriormente mencionados para terminar abogando por la teoría de un origen indoeuropeo para el *Tristán*.

## 2. LA TEORÍA DEL ORIGEN PERSA

Antes de empezar a ver las distintas concomitancias a nivel temático y narratológico con la novela persa *Wis* y *Ramin*, nos gustaría ofrecer un breve resumen de la obra, basándonos en las aportaciones de Payen:

La novela de Gurganí relata la historia del rey Maubad, quien en una de sus fiestas se enamora de una bella princesa, Chahrou, pero ella está casada y es madre. Maubad decide entonces pedirle la mano de la hija que está esperando. Se trata de Wis, muchacha que crecerá bajo los cuidados de una nodriza y en compañía de Ramin, joven al que trata como su hermano. A su vez, Ramin era hermano del rey. Wis y Ramin pasan juntos su infancia. Posteriormente, Wis regresa con su madre, quien había olvidado la promesa que le había hecho al rey Maubad. Chahrou da entonces la mano de su hija a su propio hermano Vírou, pero un fatal incidente impide el acto nupcial. Maubad recuerda en vano a Chahrou su promesa y por ello decide declararle la guerra. En el transcurso de ésta, el padre de Wis muere y Wis pide ayuda a su nodriza para impedir su matrimonio con Maubad, un rey mucho mayor que ella. La nodriza, experta en magia, fabrica y entierra un talismán que calmará los deseos de Maubad durante un mes, pero una inundación hace que se pierda el talismán, separándose definitivamente Maubad y Wis. Por otra parte, Ramin se enamora de Wis y le confiesa sus sentimientos en un encuentro que tiene con la nodriza y la joven. A partir de entonces comienzan su relación amorosa, pero, transcurrido un tiempo, el joven Ramin se ve obligado a alejarse de Wis. Éste conoce a otra mujer llamada Gol y decide casarse con ella, pero poco a poco el recuerdo de Wis se impone en sus sentimientos. Además, las cartas que ella le manda aumentan su melancolía, por lo que, un día, decide volver al palacio de Maubad y sus sentimientos amorosos, continuamente amenazados, comienzan a despertar de nuevo. Aprovechando una de las ausencias del rey, Ramin y su ejército matan a los guardias de palacio, Ramin rapta a Wis y se lleva consigo el tesoro real con el fin de fundar un ejército para combatir contra su hermano Maubad. A éste, que se había marchado a una guerra, lo mata un jabalí. Ramin es entonces proclamado rey y se casa con Wis. Juntos reinan sabiamente. Posteriormente, él queda viudo y otorga el poder a su hijo mayor. Después de tres años de

plegarias junto a los restos de su mujer, muere y es enterrado en la misma tumba<sup>27</sup>(1989: 303).

Como se puede deducir a priori, los paralelismos con *Tristán e Isolda* son bastante cuantiosos y fáciles de deducir con respecto al ámbito de lo temático y narratológico. Este último aspecto nos podría hacer pensar, incluso, en la existencia de un *macroesquema primitivo* del *relato* que, en función de la civilización que lo adoptara, se habría ido completando con unos u otros matices. De todas formas, sobre esta hipótesis volveremos más adelante. Ahora conviene asentar las semejanzas entre *Wis y Ramin* y *Tristán e Isolda* para empezar a vislumbrar cómo podría haber sido el esquema primitivo. Para ello recurriremos de las aportaciones del profesor Gallais (1974).

Dentro del orden de los *personajes* las similitudes entre ambos *relatos* ya empiezan siendo sorprendentes. En este sentido, el primer par que nos llama la atención es el constituido por Ramin y Maubad, pues nos recuerdan en gran medida al duo Tristán / Marco. En ambos casos se guarda una estrecha relación de parentesco; Ramin es el hermano menor de Maubad y Tristán es el sobrino de Marco. Además, tanto Maubad como Marco, de edad avanzada, son aquellos que ostentan el poder, en tanto que poseen el título de monarcas. Gallais (1974: 99) señala igualmente que Ramin ha crecido fuera de la corte del rey pariente, Maubad, de la misma forma que Tristán creció alejado de la corte de Marco, situada en Cornualles<sup>28</sup> y que, en un determinado momento, el héroe regresa a la corte. Del mismo modo, otra de las correspondencias más sorprendentes es que ambas parejas de *personajes* se terminarán convirtiendo en rivales claramente enfrentados por el amor de una mujer. Dicha mujer, Isolda la Rubia o Wis, será, además, la esposa del rey anciano, quien, en los dos *relatos* se nos presenta, entonces, bajo el estereotipo del marido engañado por la mujer infiel. Sobre este último *personaje* convendría señalar, igualmente, que, tanto en la novela persa como en el *Tristán*, reclama a la mujer que desea desposar sin que ésta sienta nada por él. En cuanto al joven héroe, Ramin y Tristán, se caracteriza en sendos *relatos* por convertirse en el amante de la esposa del rey, traicionando así la confianza que este último tenía depositada en él. Comparten, igualmente, otras características como, por ejemplo, su gran habilidad con el arpa y con el arco (Gallais, 1974: 101).

---

<sup>27</sup> La traducción es nuestra.

<sup>28</sup> Tal y como nos dice Gottfried von Strassbourg, Tristán creció y se educó en Parmenia.

Con respecto al ámbito de lo femenino, las concomitancias también son múltiples. La analogía más clara la encontramos en el *personaje* central de ambos *relatos*, Wis e Isolda. En sendos casos se caracterizan por ser dos mujeres de extrema belleza y de refinada educación cortés, que han de casarse contra su voluntad con un hombre mucho mayor que ellas por el que no sienten nada. En ambas situaciones intentan impedir la unión carnal con el marido. Recordemos, en este sentido, que en la noche nupcial, Isolda convence a su sirvienta Brangien para que sea ésta la que pase la noche al lado de Marco, con el fin de que el rey pueda tomar a la que cree su esposa por virgen. De la misma forma, Wis pide a su nodriza que con su magia lleve a cabo algún conjuro<sup>29</sup> que la libre de los deseos de su marido, al menos durante algún tiempo. Por otro lado, una nueva concomitancia que une a ambos *personajes* es el hecho de que las dos encarnan la figura de la mujer adúltera y transgresora. Tanto Wis como Isolda traicionan la fidelidad que deben a su marido con un tercero, que además será pariente cercano de aquél. Igualmente, en sendos casos, las dos mujeres son raptadas a la fuerza por un hombre que sólo provocará en ellas sensación de rechazo. Si hacemos memoria, Isolda fue raptada por Yvain, príncipe de la corte de leprosos, de la misma forma que Wis fue raptada a la fuerza por su marido Maubad. Del mismo modo, las dos mujeres deciden huir con sus amantes y refugiarse en un lugar inhóspito. Una vez que Tristán salva a Isolda de las garras del leproso, ésta huye con él, refugiándose en el bosque del Morois. En cuanto a Wis, se le propone que lleve a cabo un juramento, pero ella decide huir con su nodriza<sup>30</sup> para unirse con su enamorado en el desierto. Transcurrido un tiempo, el rey (Maubad=Marco) perdona a los amantes, quienes regresan a la corte<sup>31</sup>.

Por otra parte, igualmente es común ligar, en ambas obras, el ámbito de lo femenino y el ámbito de la magia. Refiriéndonos a la leyenda, la madre de Isolda ostenta su rol de maga haciendo un conjuro para que la muchacha se enamore de su futuro esposo. En la novela persa no es la madre de Wis quien hace gala de ostentar el poder de la magia, pero sí su nodriza, quien del mismo modo prepara un conjuro de amor, aunque con un fin opuesto, que la muchacha y su esposo no se unan carnalmente.

Finalmente, la última similitud en el ámbito de lo femenino aparece en los *personajes* de Isolda de las Blancas Manos y Gol. Las dos se convierten en esposas del

---

<sup>29</sup> Véase en este episodio el motivo del filtro, aunque desplazado.

<sup>30</sup> Aspecto que nos recuerda la figura de Gouvenal acompañando a los amantes en el exilio para ayudarlos.

<sup>31</sup> Se establece aquí una pequeña diferencia. En efecto, Ramin permanece al lado de Wis en la corte, mientras que Tristán debe marcharse lejos de Isolda.

héroe (Tristán=Ramin) sin que éste demuestre por ellas afecto o amor, puesto que sigue enamorado de la mujer del rey. De hecho, al poco tiempo de casarse, empezará a desear cada vez en mayor medida a la mujer (Isolda la Rubia=Wis) que abandonó antaño. Sobre la falta de interés de Ramin por Gol, nos dice la madre de ésta en la novela persa: “(...) Tu agréas l’amour de lui par ignorance. Chercher auprès de lui amour et vérité, c’est planter fraîche rose en un terrain salé. Pourquoi d’un infidèle as-tu recherché l’alliance? Mais puisque tout cela fut l’ordre du destin, à quoi bon te parler en vain de tout cela?” (1959: 358).

¿No vive, entonces, Gol una situación idéntica a la de Isolda de las Blancas Manos al haberse enamorado de un hombre que le es infiel y no la corresponde? En definitiva, Wis-Ramin-Gol y Wis-Ramin-Maubad se nos muestran como triángulos amorosos que perfectamente podríamos superponer en *Tristán e Isolda*, viendo una identificación completa en los tríos Isolda la Rubia-Tristán-Isolda de las Blancas Manos e Isolda la Rubia-Tristán-Marco. Ofrecemos, en este sentido, un cuadro aclaratorio donde vemos que la naturaleza de estos triángulos amorosos es exactamente idéntica:

	Marido entrado en edad y engañado por su esposa	Joven y bella esposa infiel al marido	Joven amante de la esposa, obligado por ello a traicionar al rey	Joven esposa del amante continuamente desdeñada por éste
Personajes de la novela persa	Maubad	Wis	Ramin	Gol
Personajes de la leyenda tristaniana	Marco	Isolda la Rubia	Tristán	Isolda de las Blancas Manos

En cualquier caso, todo este haz de relaciones entre los *personajes* principales lo recoge a la perfección Gallais en lo que podríamos considerar un *macroesquema* que abarca las principales *escenas* paralelas a *Wis y Ramin*, por un lado, y *Tristán e Isolda*, por otro:

- Le mari est d’âge mur: il est parfaitement digne, respectable, voire aimable.
- Le mari est un roi.
- Il a demandé la main de l’héroïne (la princesse) sans l’avoir jamais vue.
- Le héros (l’amant), tout jeune homme, est le plus proche parent du roi à qui il doit succéder si ce dernier n’a pas de fils.
- L’un et l’autre -le roi-mari et le héros-amant- appartiennent à un pays plus ou moins hostile à celui de l’héroïne (mais ces pays sont voisins, de même race et langue).

<sup>32</sup> Sirvan las flechas para indicar la relación de atracción o rechazo que definen los sentimientos de los protagonistas entre sí.

- Le héros prête main-forte au roi (futur mari) pour l'obtention de sa fiancée.
- Le héros avait jadis séjourné près de l'héroïne, mais l'amour n'était pas encore né entre eux.
- L'amour naît pendant le voyage qui amène l'héroïne à son royal fiancé (1974: 113).

Sin embargo, las analogías no sólo se aprecian en el plano de los *personajes* centrales de estos dos *relatos*. Los *personajes* secundarios también encuentran una perfecta adecuación en ambas historias. Ya hemos comentado algún caso como el de la nodriza de Wis y Brangien, si bien convendría precisar esta relación. Además, ya no sólo los *personajes* mantienen su caracterización y naturaleza, sino que, incluso, parecen conservar sus *funciones actanciales*, lo cual no implica necesariamente una idea de imitación como sí la posible existencia de una *estructuración narrativa* previa a ambos *relatos*.

Nos gustaría empezar, en este sentido, con la nodriza de Wis, subrayando el hecho de que este *personaje* se desdobra en la leyenda, pudiendo identificarse tanto con la madre de Isolda como con Brangien. Con respecto a la primera, hemos de tener en cuenta que tanto la madre de Isolda como la nodriza de Wis son dos magas capaces de fabricar conjuros de amor de los que dependerán la vida y sentimientos de los enamorados. En cuanto a la identificación con la segunda, se justifica desde el momento en que tanto la nodriza como Brangien siempre participan y ayudan en los encuentros clandestinos de los amantes. Es más, Gallais justifica este desdoblamiento por una cuestión de edad:

La suivante-confidente étant devenue une jeune fille, il était difficile de lui faire jouer -sinon le rôle d'entremetteuse (Brangien s'entremet à mainte reprise entre Iseut et Tristan et Marc)- mais celui de magicienne: ce rôle est reporté sur la mère d'Iseut, la reine d'Irlande; mais n'oublions pas la part de responsabilité de Brangien dans l'affaire du philtre (1974: 116).

En cualquier caso, cabría destacar que la *función actancial* para ambas mujeres es la misma, la de actuar como *adyuvantes* en la unión clandestina de los enamorados.

Por otra parte, convendría precisar que la nodriza de Wis ha sido igualmente identificada con uno de los *personajes* del ámbito masculino que también actúa como *adyuvante* de los amantes. Gallais nos explica este cambio de identidad genérica

afirmando que la novela de *Wis et Ramin* pone mucho más énfasis en lo femenino, mientras que *Tristán e Isolda* es una novela de índole más bien masculina<sup>33</sup>:

Gouvernal n'a pas de correspondant exact dans le roman persan. Cette divergence tient, si l'on peut dire, à l'inversion des sujets. *Wis et Ramin*, *Tristan et Yseut*- les titres consacrés par la tradition montrent bien quel est, respectivement, le personnage le plus important: dans le roman de Gurgani, c'est la femme; dans le récit français, c'est l'homme (1974: 118).

Tanto la nodriza como el escudero de Tristán acompañan y protegen a los amantes, ya no sólo en su exilio, sino también en multitud de ocasiones a lo largo de los dos *relatos*. Ello les convierte en su más importante punto de apoyo, como ya hemos señalado previamente.

Otro de los *personajes* secundarios con una *función actancial* semejante en ambas obras viene constituido por el par Zerd y Dinas. Si nos remontamos al *Tristán*, Dinas<sup>34</sup> era en la versión de Béroul uno de los pocos *personajes* pertenecientes a la alta baronía francesa que defendía ante Marco a los amantes. Según Gallais, el *rol adyuvante* del senescal no era tan común en la literatura occidental como en la oriental. De ahí que el *personaje* de Dinas encuentre su perfecto paralelo en Zerd, el visir de la novela *Wis y Ramin*:

Le rôle du sénéchal favorable aux amants était aussi insolite dans les littératures occidentales, et l'on sait que les romanciers français sont restés fort perplexes devant ce personnage. (...). Le caractère et le rôle de Dinas correspondent exactement à ceux de Zerd et ne peuvent provenir d'une autre source que du roman oriental (1974: 116).

En efecto, ambos *personajes* se definen por su pertenencia a un alto estrato de la sociedad, al tiempo que se caracterizan por ser símbolos de sabiduría, justicia y bondad. Asimismo, tanto en el *relato* persa como en *Tristán e Isolda* ni Zerd ni Dinas pueden hacer prevalecer siempre su punto de vista en lo que respecta a las decisiones y rigores regios.

El enano astrólogo Frocín, caracterizado, desde el punto de vista *actancial*, por manifestar su rol de oponente al amor de Tristán e Isolda, encuentra su paralelo en el

---

<sup>33</sup> Al contrario, Jonin (1958b) también ve en *Tristán e Isolda* una obra donde lo femenino adquiere una gran relevancia, llegando, incluso, a superponerse a lo masculino. Para Jonin, *Tristán e Isolda* es, antes bien, una gesta de mujeres.

<sup>34</sup> Según Gallais, este *personaje* resulta incompatible con el canon feudal imperante en la época. De ahí que sea un *personaje* bastante excepcional: "L'auteur de l'«estoire» et Béroul ont conservé tous ces traits, mais le fait qu'ils aient forcé le caractère complice du sénéchal rendait finalement le rôle de celui-ci incompatible avec les idées féodales. Il fallait choisir entre la fidélité au souzerain et l'alliance avec le rebelle"(1974: 117).

*personaje* de la hechicera Zerrin-Guis. Estos dos *personajes* secundarios se relacionan con el mundo del oscurantismo y la magia y conocen la secreta relación adúltera de los amantes, pero la concomitancia más sorprendente aparece en el momento en que tanto Zerrin-Guis como Frocín se convierten en denunciadores de los amores clandestinos de la pareja. De ahí que los hayamos definido como *oponentes* en ambos *relatos*. Recordemos que el enano Frocín es quien confiesa a Marco el adulterio de su esposa con su sobrino Tristán en dos ocasiones: una primera, en la *escena* de la cita espiada sobre el pino y otra, con la trampa de la flor de harina, momento en que los amantes serán descubiertos y separados el uno del otro. En *Wis y Ramin*, Zerrin-Guis también pone al corriente a Maubad sobre los engaños de su mujer con su hermano Wis. El resultado es el mismo, la separación de los amantes.

Volviendo al eje de los *adyuvantes*, el fiel criado de la reina Isolda la Rubia, Perinis, portador de todos sus mensajes en las circunstancias más adversas, también encuentra su doble en el modelo persa, concretamente en el *personaje* de Adzin. Adzin se nos define en el *relato* como mensajero de la reina Wis, aquel que lleva sus cartas a Ramin cuando los dos están separados por la distancia. Del mismo modo, el buen Perinis es el que debe enviar las cartas de Isolda al rey Arturo para citarlo como testigo en el juramento del Mal Paso, aunque también participará, como mensajero, en las comunicaciones secretas de los amantes.

Otro de los *personajes* secundarios que encuentran réplica perfecta en los dos *relatos* es Moroldo en el *Tristán* y Qaren en la novela persa. Paralelamente, se trata del familiar asesinado que provocará el odio de la reina (Wis / Isolda) por quien dice estar enamorado de ella. Qaren, padre de Wis, es asesinado por el rey Maubad en una cruenta batalla y ello sirve para que Wis lo rechace debido al odio y al deseo de venganza que siente. En *Tristán e Isolda* la *escena* quizá haya quedado algo desplazada, puesto que Moroldo no es exactamente el padre de Isolda, sino su tío y, en lugar de ser asesinado por Marco, es Tristán quien acaba con su vida; de ahí el rechazo que Isolda siente por Tristán cuando se entera de que éste es el asesino de su amado tío.

Finalmente, otro de los *personajes* con rol de *actante*, y más concretamente de *adyuvante* en ambos *relatos*, es el consejero y censor de la pecaminosa relación de los amantes. En la leyenda tristaniana tal función corresponde al ermitaño Ogrín. Tengamos presente, en este sentido, la *escena* en la que Ogrín aconseja a los enamorados que se arrepientan y pidan perdón la primera vez que éstos acuden a visitarle. Sin embargo, no por ello podemos decir que se trate de un *oponente* en el *eje* del *poder*. Al contrario, en

su segundo encuentro con los jóvenes enamorados, una vez que éstos se han arrepentido, intercede por ellos para que puedan reintegrarse en el orden social al que pertenecen. Paralelamente, en el *relato* persa encontramos un *personaje* con hábil dominio de la palabra, llamado Beh-Gouy, que escucha las confidencias más secretas de Ramin y le reprocha su loca pasión contraria al deber social. Teniendo en cuenta lo hasta aquí dicho, perfectamente podemos apreciar que el rango de *adyuvante* de Beh-Gouy queda parcialmente diluído, ofreciendo al lector una imagen más bien negativa o de oponente, como en un principio parece tener el ermitaño Ogrín en la versión de Béroul. Ello le ha permitido explicar a Gallais que este *personaje* adquiere diversas identidades en función de la versión con la que estemos tratando. En este sentido, lo identifica con Ogrín en la versión de Béroul, pero lo desdobla igualmente en los *personajes* de Mariadoc y, sobre todo, de Cariado en lo que respecta a la versión de Thomas:

Il est évident que le rôle bénéfique du sage Beau-Parleur se retrouve dans celui de l'ermite Ogrin. Mais celui-ci ne figure que dans les versions les plus anciennes (Béroul, Eilhart). Ne reste-t-il pas trace du personnage de Beau-Parleur dans la rédaction de Thomas? Je crois que oui; Beau-Parleur, paradoxalement, a prêté des traits à Mariadoc et à son doublet Cariado (1974: 119).

Al igual que estos dos *personajes*, es decir, Mariadoc y Cariado, Beh Gouy se caracteriza por su afán de separar a los amantes, aunque en este último caso lo haga por su bien y no por una cuestión de interés personal. De ahí que Ogrín sea el paralelismo más fiel con este *personaje*. Sin embargo, al igual que Mariadoc y Cariado, Beh Gouy se nos presenta como un hombre con hábil manejo de la palabra. Concretamente, con respecto a Cariado, Thomas d'Angleterre ofrece la siguiente descripción:

Il esteit molt bels chevaliers,  
Corteis e orguillus e firs,  
Mais n'irt mie bien a loer  
Endreit de ses armes porter.  
Il ert molt bels e bon parleres,  
E doneür e gabeeres (Thomas, 1989: 172) (vv. 863-868).

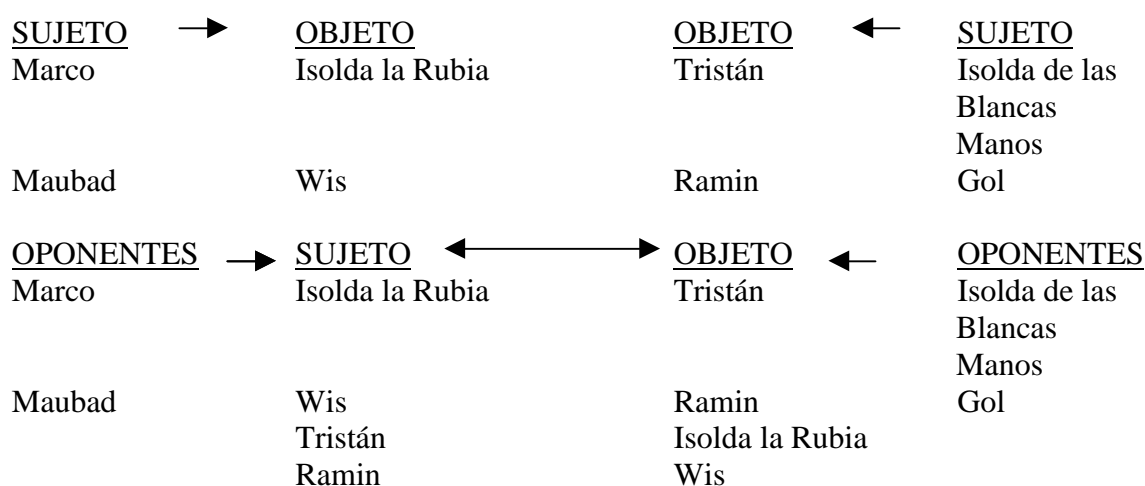
[C'est un beau chevalier, courtois, orgueilleux, fier, mais il n'attire guère l'éloge pour sa valeur au combat. Il est surtout bellâtre et beau parleur, il sait donner et plaisanter]

Vistos, pues, los *roles actanciales* de los *personajes* secundarios, todos definidos de manera dicotómica, bien en el eje de los *adyuvantes* bien en el eje de los *oponentes*,



convendría llevar a cabo esta misma reflexión para el ámbito de los protagonistas de ambas obras, ya que el paralelismo *actancial* se hace mucho más patente.

En el *eje del deseo y la acción* destacan como *sujetos* las parejas de amantes. Tanto Tristán e Isolda como Wis y Ramin tratan de luchar por todos los medios a la hora de conservar su amor y poderlo vivir en libertad y unión, aspecto que se convertirá en el objeto más importante de la *dinámica actancial* que se instaura en las dos obras. En cuanto a la figura del marido y la mujer legítimos, pero engañados por los amantes, en ambos *relatos* cumplen un doble *rol actancial*. Por una parte, se definen como *sujetos* al intentar conseguir el amor de una persona que no puede corresponderles, puesto que no hay reciprocidad de sentimientos. Tal es el caso de Marco con Isolda la Rubia o Maubad con Wis, por un lado, y de Isolda de las Blancas Manos con Tristán o Gol con Ramin, por otro. Sin embargo, una vez que hayan descubierto la infidelidad del ser amado pasarán a convertirse en *oponentes*<sup>35</sup> del deseo-*objeto* de los amantes-*sujeto*, su unión clandestina. Ilustremos todo este haz de relaciones duales con el siguiente esquema:



Como vemos, el corazón de este esquema se caracteriza por una reciprocidad completa que se encuentra ausente en los *sujetos primarios* (Marco / Maubad o Isolda

<sup>35</sup> Convendría hacer una distinción en el par Isolda de las Blancas Manos y Gol. Ambas son las esposas legítimas, pero desdeñadas del héroe enamorado. Sin embargo, el rol de *oponente* está mucho más claro en el *personaje* francés. Gol es una mujer muy pasiva en el plano de la venganza, mientras que Isolda de las Blancas Manos acaba con la vida de Tristán. Por ello, bien podríamos decir que su rol de *oponente* queda bastante más velado en la novela persa, quizá porque esta última tenga un trasfondo mucho más optimista.

de las Blancas Manos / Gol). Ello justifica su *evolución actancial* y su transposición al eje de los *oponentes* en los dos *relatos*.

Finalmente, en el *eje del saber y de la comunicación, destinador y destinatario* también encuentran su equivalente en las dos *narraciones* analizadas. Con respecto a la primera categoría, los deseos del rey por contraer matrimonio, suponen un claro desencadenante en la acción. Tal es el caso de Marco al pedirle a Tristán que consiga la mano de Isolda o de Maubad, quien para conseguir a Wis, llega, incluso, a provocar una guerra. En cuanto al *destinatario*, encontramos una perfecta identificación entre *Tristán e Isolda* y *Wis y Ramin*. En un primer momento podríamos pensar en el rey Maubad o el rey Marco, pero los verdaderos *destinatarios* de la mayor parte de los eventos que constituyen la *dinámica actancial* son los amantes, es decir, Wis y Ramin o Tristán e Isolda en el caso de nuestra leyenda medieval.

Dejando de lado el ámbito de los *personajes*, otro de los aspectos narratológicos en los que encontramos paralelismos sorprendentes es en la *coordinada espacial*. Como sabemos, uno de los *espacios* más importantes por todo lo que implica en el *Tristán* es el bosque del Morois. Se trata de un *espacio* hostil y natural que les supone a los amantes su libertad y su posibilidad de unión. Dicho ámbito se opondrá, por lo tanto, al *espacio civilizado*, pero opresor al mismo tiempo, que implica la corte de Marco. Esta dicotomía entre *espacio natural* versus *espacio civilizado* se encuentra igualmente en *Wis y Ramin*. Los amantes han de esconderse siempre en la corte de Maubad para que sus sentimientos no sean descubiertos y castigados. Paralelamente, una vez que el rey se entere de sus amoríos, se verán obligados a huir a un *espacio natural*, pero hostil, el desierto, con el fin de encontrar la libertad que necesitan para ver realizado su amor.

Otro de los aspectos más simbólicos y significativos, ya no sólo de *Tristán e Isolda*, sino también del *relato* persa *Wis y Ramin*, es la presencia del jardín o vergel medieval. Tanto Tristán e Isolda como Wis y Ramin lo utilizan como lugar de unión clandestina y de expresión pasional del deseo amoroso. Es lógico que así sea, teniendo en cuenta lo que ha simbolizado el jardín a lo largo de los tiempos:

El jardín aparece a menudo en los sueños como la feliz expresión de un deseo puro de toda ansiedad. Es el lugar del crecimiento, del cultivo de los fenómenos vitales e interiores. (...) La vida y su riqueza se tornan aquí visibles de la manera más maravillosa. (...). El jardín designa bastante a menudo para el hombre la parte sexual del cuerpo femenino (Chevalier y Cheerbrant, 1988: 605).

Como vemos, el jardín supone para el hombre un lugar de desinhibición sexual, un *locus amoenus* que permite a los amantes gozar de su cuerpo y sentimientos. Pero, ¿de dónde podría provenir esta importancia del jardín en la Edad Media? Para Chevalier y Cheerbrant es en el ámbito persa donde el jardín ha cobrado mayor protagonismo literario. De ahí su importancia en la novela *Wis y Ramin*, pero al margen, la relevancia que igualmente cobra en *Tristán e Isolda* nos invita a pensar que muchos de sus *motivos, espacios y personajes* no son prototípicamente franceses, sino que provienen de ámbitos muy lejanos, pero perfectamente agrupables desde la amplia visión de una concepción indoeuropea. Recojamos, en cualquier caso, esta importancia del jardín en Persia:

(...) Es en Persia donde el jardín toma una significación, no solamente cósmica como en el Japón, sino también metafísica y mística. El amor a los jardines es el tema central de la visión del mundo iraní. Los libros de poesías más célebres se titulan la *Rosaleda (Gulistan)* y el *Vergel (Bustán)* (1988: 603).

Siguiendo con el tema del jardín, resulta significativo señalar, además, que en los dos *relatos* se identifica con el lugar en el que los amantes son descubiertos por el rey y marido de la mujer infiel. Maubad sorprende en el jardín a Wis dormida después de haber pasado la noche con Ramin, por lo que está apunto de matarla, pero no lo hace gracias a la intervención de Zerd<sup>36</sup>. Este último es, pues, el elemento que sirve de ayuda a los amantes. En el caso de Tristán e Isolda, también son descubiertos por Marco en el jardín, pero, paralelamente al *relato* persa, existe un elemento que los ayuda y los salva de la muerte, el retraso de rey. Veamos la manera en la que nos lo cuenta Thomas d'Angleterre:

(...) Entre ses bras Yseut la reïne.  
 Bien cuidoient estre a seor.  
 Sorvient i par estrange eor  
 Li rois, que li nains i amene.  
 Prendre les cuidoit a l'ovraïne,  
 Mes, merci Deu, bien demorerent  
 Quant aus endormis les troverent  
 (Thomas, 1989: 338) (*Manuscrit de Cambridge*, vv.1-7)<sup>37</sup>.

[(...) entre ses bras Yseut la reine. Ils se croyaient en parfaite sûreté. Par un étrange malheur, arrive le roi conduit par son nain. Il pensait les prendre en flagrant délit, mais, Dieu merci, le roi et le nain avaient trop tardé et trouvèrent les amants endormis.]

<sup>36</sup> *Personaje* en el que habíamos visto al doble de Dinas.

<sup>37</sup> En la edición de Walter (1989), cada vez que citemos a Thomas, indicaremos el manuscrito al que pertenece la cita, ya que, en esta edición los versos se cuentan por manuscrito y no con respecto a toda la obra.

Asimismo, en la presentación de las *escenas* principales encontramos toda una serie de analogías dignas de comentar, tales como el ajusticiamiento de los amantes. Tanto Wis y Ramin como Tristán e Isolda son condenados debido a su pecaminosa conducta por Maubad y Marco, respectivamente, pero pronto se arrepienten estos últimos del castigo impuesto a los amantes. Otra *escena* paralela es la prueba del fuego. En ambos casos, el rey (Maubad=Marco) pide a su mujer (Wis=Isolda) que jure no haber tenido relaciones sexuales con Ramin=Tristán<sup>38</sup>. *Escenas* similares aparecen con las reuniones clandestinas de los amantes en el jardín o con el matrimonio no deseado del héroe con otra mujer distinta a la que verdaderamente ama (Gol=Isolda de las Blancas Manos), por lo que éste se verá obligado a abandonar a su esposa para ver a su amada.

A partir de este momento, la composición de *escenas* varía notoriamente, ya que si *Tristán e Isolda* se caracteriza por sufrir un trágico *crescendo* de la fatalidad (recordemos que la obra termina con la muerte de los héroes), *Wis y Ramin* se caracteriza, antes bien, por su optimismo final, ya que Maubad, el único obstáculo para los amantes, muere y estos últimos terminan reinando juntos y teniendo un hijo. Gallais lo explica en función del espíritu iraní, ya que éste es mucho más optimista que el Occidental, algo que el autor de *Wis y Ramin* intentará demostrar:

Un iranien n'arriverait pas à comprendre comment la joie des corps peut empêcher celle des esprits, comment l'union des corps peut entraver celle des âmes. Tout au contraire, celle-là est, non seulement la figure ou la préfiguration, mais le gage et le moyen de celle-ci (...). Les images de Gurgani se groupent en une <<constellation>> qui est celle de l'union, de la réunion, de la réunification (1974: 176).

Dejando un poco de lado todas las consideraciones de índole narratológica que hemos tenido en cuenta a la hora de establecer las distintas analogías entre *Wis y Ramin* y *Tristán e Isolda*, existen temas, motivos y evoluciones comunes en ambas obras que nos podrían invitar a pensar no tanto en un proceso de imitación como en la idea de un origen común. Una de las analogías más importantes, a nuestro entender, es la pérdida de heroicidad que ambos *relatos* entrañan. En efecto, una vez que el héroe se enamora, es incapaz de llevar a cabo proeza heroica alguna<sup>39</sup>, dando como resultado que el *relato* evolucione bruscamente de lo heroico a lo erótico y de lo masculino a lo femenino:

---

<sup>38</sup> A diferencia del *Tristán*, en el *relato* persa la mujer decide marcharse para no cometer perjurio, mientras que Isolda pasa la prueba de la ordalía judicial quedando incólume.

<sup>39</sup> Esta opinión de Gallais no nos parece del todo cierta. Si tomamos en consideración la versión de Thomas, nos encontraremos con el enfrentamiento de Tristán contra el sobrino del gigante Orgullosos y,

Et remarquons surtout ceci: une fois la passion déclenchée, ni Ramin ni Tristan ne sont plus du tout des héros; ils ne tuent point de monstres, ni de géants, ni de brigands; ils refusent même de participer au combat ou à la chasse et se font <<porter malades>> (Gallais, 1974: 105).

Otro de los temas comunes y de sorprendente analogía son el de la fidelidad y el matrimonio no consumado. En efecto, teniendo en cuenta que estamos ante dos novelas de adulterio, la infidelidad de uno de los cónyuges, en este caso la mujer, implica necesariamente la fidelidad hacia el amante. Ni Wis ni Isolda la Rubia son infieles a Ramin o a Tristán, sus amantes. Sin embargo, el precio de esta fidelidad se paga necesariamente con la infidelidad hacia el esposo (Maubad o Marco). Con respecto a este tema, conviene también cuestionarse la fidelidad en el héroe, ya que en ambos *relatos* es éste, Tristán=Ramin, quien traiciona la fidelidad de los amantes, desposando a otra mujer, Isolda de las Blancas Manos=Gol, con la que nunca llegará a consumar su matrimonio. En ambos casos, si el adulterio femenino hacia el esposo era físico, el adulterio masculino hacia la amante será sentimental. Resulta, pues, curioso que tanto *Wis y Ramin* como *Tristán e Isolda* respondan a una misma imagen de la fidelidad que necesariamente ha de entenderse dentro de la infidelidad, por paradójico que ello resulte:

Il n'y a qu'un véritable adultère, selon le coeur: c'est celui que Ramin, abandonnant Wis, commet avec Gol, même s'il l'épouse devant le *mobadh* de l'endroit: là il y a vraiment aliénation, adultération, changement de direction, reprise de don à une autre. Et c'est très exactement à ce niveau que se situe le problème, comme en témoigne les dix lettres de Wis et la grande scène du retour de Ramin. Ce qui prouve que *Wis et Ramin* est un roman de la fidélité en amour, ou, sur le plan ontologique, de la fidélité à son être. Ou sur le plan métaphysique, de la fidélité à son âme.

De même, dans *Tristan*, il n'y a qu'un véritable adultère: celui que Tristan commet avec la seconde Iseut. Comme Lancelot serait véritablement adultère s'il couchait avec la pucelle trop hospitalière. Il y a deux morales dans ces romans: une sociale et une personnelle; une morale du péché et une morale de l'intention (Gallais, 1974: 111).

Finalmente, nos gustaría destacar que la concomitancia más importante en estas dos obras, por alejadas que puedan estar en el espacio, es que ambas se nos presentan como dos historias de amores contrariados por los numerosos obstáculos que se van presentando a lo largo de sendos *relatos*. Gallais especifica, además, que son las

---

posteriormente, en la *escena* en la que le brinda su ayuda a Tristán el Enano enfrentándose a Estout l'Orgueilleux en un combate en el que el héroe quedará mortalmente herido. No se trata, pues, de una heroicidad completa, como al principio, sino de una heroicidad en detrimento.

primeras manifestaciones literarias que han tratado este tema tan singularmente, aspecto que, a nuestro entender, las acerca aún más:

Notons ici, quand même, que *Wis et Ramin* est la première oeuvre qui nous ait été conservée de la littérature néo-persane, dont le sujet soit, uniquement, une histoire d'amours contrariées, de même que *Tristan et Yseut* est le premier roman d'amours contrariées des littératures <<modernes>> d'Occident (1974: 105).

Sin embargo, y como ya hemos señalado en alguna parte, existe una diferencia vital entre ambas novelas que las separa abismalmente en su final y que nos hace pensar, por lo tanto, que no sólo *Wis y Ramin* ha influido en la gestación del *Tristán*. Si el *relato* persa se caracteriza por su optimismo final al permitir ya no sólo la unión de los amantes, sino su aceptación social, el *Tristán* es esencialmente pesimista en su desenlace. Como sabemos, los amantes jamás podrán unirse en vida siendo socialmente aceptados, por lo que es preciso su muerte. Se trata, pues, de un amor violento que reclama la sangre como vía de desarrollo. Hablamos, por lo tanto, de una concepción diferente del amor que responde a una civilización muy distinta, la celta:

El amor visto por los *fili* no es un dulce ensueño ni un acto sexual. La concepción gaélica del amor (concepción céltica, me atrevería a decir, aunque no se encuentre entre los galeses ningún ejemplo de este tipo) se aproxima bastante a la de los tebanos, con sus prolongaciones hacia el infinito. Una fatalidad irremediable pesa sobre la pareja; el amor es un torrente desbordado, no conoce frenos, es feroz y absoluto. Existe ahí un erotismo latente que sólo pide expresarse con la sangre, pues todo es trágico, todo conduce a una muerte violenta. El instinto de <<muerte y sexualidad>> se halla ilustrado en la poesía gaélica mucho antes de Freud y su escuela y el carácter de fatalidad está aún más acentuado por esos encuentros efímeros de seres que no pueden amarse plena y libremente por culpa de las circunstancias, pero que en sus diferentes migraciones se buscan desesperadamente. Se trata, en suma, de *eternos retornos* (Markale, 1992: 182-183).

Las palabras de Markale no tienen, sin duda, desperdicio alguno, pues dan perfecta cuenta de la fatalidad y la tragedia que envuelve a los amantes en el *Tristán*, unos amantes que, como Markale dice, se ven obligados a migrar para poder disfrutar de un amor en efímera libertad. Por otro lado, nos ha parecido apropiado el término de *eterno retorno*, ya que da perfecta cuenta de la hipótesis que nosotros queremos demostrar y que no es otra que el hecho de afirmar que determinadas estructuras y situaciones quedan ya fijadas en el inconsciente humano desde tiempos inmemoriales y se van repitiendo, a lo largo de las épocas, ligeramente metamorfoseadas por la impronta de cada pueblo.

Vista, pues, esta última aportación de Markale, estamos en disposición de empezar el estudio de las fuentes célticas.

### 3. LA TEORÍA DEL ORIGEN CELTA

En este caso, múltiples son los autores que defienden la teoría de un origen celta para la leyenda de *Tristán e Isolda*. Cazenave (1969) es uno de ellos, argumentando que la historia tristaniana se presenta como heredera de un viejo fondo celta en el que encontramos numerosos paralelismos entre las aventuras de *Tristán e Isolda*, por un lado, y la mitología irlandesa, por otro, ajustándose en particular a la historia de *Diarmaid* y *Grainne*. De Riquer (1984: 125) también ve la influencia de un origen celta, ya que el núcleo primitivo de la leyenda presenta no pocas afinidades con la ya citada *Diarmaid* y *Grainne* y no solamente con esta obra, sino también con ciertas tríadas galesas que hacen referencia a los amores de un tal Drystan o Trystan, hijo de Talluch, con Essylt, esposa del rey March, quien a su vez es tío de Drystan (Bromwich, 1959: 48). Asimismo, otra de las defensoras del origen de ámbito céltico para el *Tristán* será Wind, para quien existen dos temas prototípicamente celtas que se han insertado en el contenido de la leyenda, cobrando una buena dosis de relevancia. Nos referimos al momento en el que Tristán se abandona en un barco hasta llegar a la isla de Irlanda, donde será curado, tema del *inramma*, para Wind, y a la *escena* en la que el héroe, Tristán, toma a la mujer, Isolda, y se la lleva consigo:

L'origine celtique de la légende de Tristan et Iseut semble aujourd'hui prouvée (...). Sans entrer dans les détails, je rappelle que les deux thèmes irlandais de l'*Inramma* (voyage à l'aventure vers le monde de l'au-delà, cf. Tristan blessé part dans un bateau sans rames) et de l'*Atheid* (rapt, cf. la quête d'Iseut au deuxième voyage de Tristan en Irlande) se retrouvent dans les versions du *Tristan* (1960: 2).

Otros motivos relativos al ámbito celta podrían identificarse, según Wind, con la fragilidad del lazo conyugal (1960: 2). En efecto, tener amantes y vivir pasiones extramatrimoniales era un elemento común en esta sociedad de ámbito céltico.

Louis también se suma a esta larga lista de defensores de un posible origen celta y, entre otros muchos paralelismos, observa que la leyenda está fuertemente influenciada por uno de los motivos folklóricos más prototípicos del pueblo celta, el *geis*<sup>40</sup>. Dicho motivo se encontraría reflejado en la leyenda con la presencia del filtro de

---

<sup>40</sup> Según Wind: "Espèce d'envoûment que, par son regard, la dame impose à l'amant de son choix"(1960: 3).

amor que subyuga la voluntad de los amantes sin que éstos puedan controlarlo. De igual manera, el *geis* supone una especie de encantamiento hecho a través de una serie de palabras cuya fuerza ataba al amante y lo sometía a la voluntad del otro:

Les *geasha* (pluriel de *geis*) peuvent être imposés à l'individu par des paroles appropriées et contenant une force astreignante et obligatoire ... La parole lie si elle est dite comme il faut et tant qu'il faut. Plus l'homme a d'honneur, de prestige, plus sa qualification sociale est élevée, ses ancêtres certains, son rang assuré, moins il peut se dérober à la *geis*. L'amour, lui-même dans la littérature irlandaise est une *geis* qui lie (1972: 224).

Sainero, teniendo en cuenta la influencia que ejerció la materia de Bretaña en la Literatura Francesa a lo largo de la Edad Media, por ejemplo, en escritores tan afamados como Wace, Chrétien de Troyes, Béroul, Thomas d'Angleterre o Marie de France, afirma que la materia tristaniana le vino propiciada al ámbito francés gracias al contacto que este país mantuvo con la cultura céltica. Sainero la propone, pues, como posible fuente primitiva de inspiración para lo que serían posteriormente los *Tristán* franceses de Béroul y Thomas d'Angleterre o, incluso, para el *Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France, autora que, como ya hemos apuntado antes, estuvo profundamente imbuída de la materia céltica en sus *Lais*:

El tema del caballero Tristán y sus desafortunados amores con Iseo, aparece también en los romances franceses. A finales del s. XII tenemos un *Tristan et Yseut* del poeta normando Béroul, que lo mismo que su compatriota Wace, bien pudo obtener las fuentes primitivas de la historia gracias a su contacto con la cultura celta de los <<britons>>. Lo mismo podemos decir de otro poeta que escribe en francés, Thomas, y que vive en la corte anglo-normanda de Inglaterra, quien alrededor de 1170, escribió otro *Tristán*. También Marie de France trata el tema de los enamorados en sus <<Lais>> (1998: 310).

D'Arbois de Jubainville hace, por otra parte, un inventario de temas y motivos relativos al ciclo mitológico irlandés (espacio geográfico al que constantemente remite el *Tristán*) y a la mitología céltica, en general, entre los que se encuentra la tiranía de los Fomoré. D'Arbois de Jubainville (1996: 71) nos los describe como seres monstruosos cuyas formas físicas son contrarias a las ordinarias leyes naturales. Superan la estatura humana y poseen no pocas deformidades físicas. En definitiva, son seres temibles de formas extrañas en los que bien podríamos encontrar un fiel reflejo del Moroldo en el *Tristán*. En efecto, si recordamos la caracterización física de este *personaje*, se nos presentaba como un hombre de estatura gigantesca al que todos temían por su enorme crueldad y fuerza física. Sin embargo, no es ésta la única cualidad en común que parece exponer D'Arbois de Jubainville. Existe un paralelismo mucho más fuerte entre el



Moroldo de *Tristán e Isolda* y el pueblo de los Fomoré, que, dicho sea de paso, tenían en Irlanda<sup>41</sup> su asiento principal, como lo tuviera Moroldo en nuestra leyenda. Dicho paralelismo se encuentra en el hecho de exigir un tributo injusto, compuesto por una cantidad fija de niños, al pueblo al que tenían subyugado. Sobre este tributo de los Fomoré, D'Arbois de Jubainville nos dice:

Desde allí dominaban toda Irlanda y exigían de ella un impuesto anual excesivo: los dos tercios de los niños que nacieran y los dos tercios del trigo y la leche que se produjeran durante el año (...). El más opresivo y a la vez más característico de los impuestos exigidos por los Fomoré es el que se pagaba en niños (1996: 72).

Dicho episodio resulta totalmente paralelo al tributo que Irlanda y, en concreto, la figura del monstruoso y temible Moroldo, exigía al sometido reino de Cornualles, pues Marco se veía obligado a pagar cada cierto tiempo una cantidad fija de niños y niñas, si quería que su pueblo siguiera viviendo en paz.

No obstante, este mismo motivo del tributo, compuesto por el pago de una cantidad fija de niños y exigido por parte de un ser de naturaleza maligna y monstruosa, se encontraba también presente en la mitología griega con la figura del Minotauro, de la que ya hablaremos en nuestro siguiente capítulo. En efecto, el Minotauro, al igual que los Fomoré, es un ser de naturaleza deforme y monstruosa. Aparte de su enorme tamaño, los Fomoré podían tener cabeza de cabra, al igual que el Minotauro tenía cabeza de toro y, en ambos casos, existe la exigencia de un tributo compuesto por una cantidad fija de niños:

El más opresivo y a la vez más característico de los impuestos exigidos por los Fomoré es el que se pagaba en niños. Esta leyenda es análoga a la leyenda ática de Teseo y el Minotauro. Lo mismo que algunos de los Fomoré, el Minotauro es un personaje cornudo, aunque, en lugar de la cabeza de cabra de aquéllos, exhibe sobre un cuerpo de hombre una cabeza de toro. Como los Fomoré, vive en una isla, que en el relato irlandés se llama *Tor-inis* y que equivale a la isla de Creta en la fábula ateniense (D'Arbois de Jubainville, 1996: 72-73).

Vemos, pues, que esta coincidencia de fuentes, grecolatina y céltica, nos invita a pensar una vez más en la imposibilidad de individualizar o restringir las fuentes del *Tristán*. Parecen existir motivos comunes que se superponen al carácter restringido que implicaría optar por una civilización concreta. Más bien podríamos llegar a pensar que el tributo de los Fomoré y el del Minotauro, fácilmente reconocibles en el *Tristán*,

---

<sup>41</sup> Concretamente, en la región noroeste de Irlanda, en la isla de Tory.

responden a un origen mitológico común de naturaleza muy posiblemente indoeuropea, como posteriormente trataremos de demostrar.

Finalmente, Cardona también parece querer asentar la idea de una fuente céltica para el *Tristán*, afirmando que sus *personajes* centrales se diluyen en un conjunto de creencias folklóricas compuestas de enanos, genios y hadas de ámbito céltico y, más concretamente, bretón:

Del mismo modo el ciclo mítico del rey *March* (Mark), de la reina *Essyllt* (Iseo), y de su sobrino *Drystan* (Tristán) se unen también al ciclo de Arturo en el que una porción de personajes secundarios pierden su individualidad para fundirse en una multitud anónima de *Korreds* (enanos), *Korriganes* (hadas) y *Morganes* (genios de las aguas) del folklore bretón de la península armórica (1999: 163).

Vistos, pues, algunos de los motivos más relevantes de la influencia céltica, pasaremos a analizarla, desde un punto de vista literario, más en detalle.

### 3.1. EL VIEJO MODELO DE *DIARMAID Y GRAINNE*

Si *Wis* y *Ramin* había sido compuesta hacia la mitad del siglo XII, el *relato* de *Diarmaid* y *Grainne* es bastante anterior, puesto que se remonta a los siglos VIII o IX<sup>42</sup>. Además, geográficamente, Irlanda se encuentra mucho más cercana a Francia que Persia, por lo que su influencia en la gestación de la leyenda resulta mucho más lógica. *Wis* y *Ramin* está demasiado alejada en el espacio como para haber influido en una versión primigenia del *Tristán* que tendría que haber sido compuesta más o menos en la misma fecha, por lo que se colige que la influencia céltica se justificaría en mayor medida. Bastará tomar en cuenta el breve resumen que lleva a cabo Louis para percibirlo:

Grainne, hija de Cormac, rey de Irlanda, se casa siguiendo la voluntad de su padre con el viejo guerrero Finn sin estar enamorada de él, ya que su corazón pertenece al joven y valiente Diarmaid, quien a su vez es el sobrino preferido de Finn. En efecto, la muchacha había quedado seducida por una rubicundez que el joven tenía en la cara como si se tratara de un lunar. Diarmaid rechaza en principio las tentativas de la joven, ya que se siente fuertemente unido a su tío Finn por un doble lazo de vasallaje y parentesco. Sin embargo, en la misma noche de bodas en la que Grainne debía compartir el lecho con Finn, la joven muchacha recurre a un geis para obligar a Diarmaid a que la rapte. Finge así creer que Diarmaid no será lo suficientemente audaz como para cumplir tal proeza, por lo que le lanza un desafío siguiendo la forma ritual. El joven rapta

---

<sup>42</sup> Louis precisa en este sentido: “Le conte de *Diarmaid et Grainne* nous a été conservé dans un texte du XII<sup>e</sup> siècle, mais il est assuré que sa tradition remonte au VIII<sup>e</sup> ou au IX<sup>e</sup> siècle”(1972: 225-226).

entonces a Grainne antes de que se haya consumado su matrimonio con Finn y los dos fugitivos, perseguidos por el viejo rey, se refugian en un bosque donde llevan una vida desahogada y llena de carencias, sin poder dormir dos veces en el mismo lugar. Sin embargo, Diarmaid no llega a unirse carnalmente a Grainne, puesto que no quiere atentar contra el honor de Finn. Cada vez que duerme junto a Grainne en un lecho de hojas, pone entre sus cuerpos una piedra en prueba de la castidad que caracteriza la relación de los jóvenes. Además, en cada una de sus paradas, el joven va dejando un trozo de la carne que caza para darle a entender a Finn que su mujer está intacta (la carne no ha sido consumada). Diarmaid resiste a los reproches y sarcasmos de Grainne, hasta un día en que a ella le salpica el agua de un charco en sus muslos tras haberlo pisado. En esos momentos pronuncia una nueva fórmula ritual de desafío, diciendo: “Oh, Diarmaid, grande es tu valor en combate y, sin embargo, este agua es más atrevida que tú!”. Este segundo geis obliga a Diarmaid a ceder ante el deseo de Grainne y acaba por poseerla. Mientras tanto, Finn decide perdonar a los amantes siguiendo los consejos de Oengus, un personaje muy en relación con el mundo de lo supranatural. Sin embargo, cuando Diarmaid queda herido de muerte por culpa de un jabalí, Finn, que posee dotes mágicas para curar a la gente, se niega a salvarlo. Grainne, por su parte, después de haber consagrado un cierto espacio de tiempo al duelo de su amante, decide volver con su marido y acabar sus días junto a él<sup>43</sup> (1972: 225).

A través de este argumento, encontramos ya no pocas semejanzas con *Tristán e Isolda*: la joven que ha de casarse con un hombre mayor, perteneciente a la realeza y al que no ama; la relación adúltera con un familiar muy cercano y apreciado por el marido; el exilio de los amantes al bosque; la imagen de los cuerpos separados como símbolo de castidad; el agua que roza los muslos de la muchacha antes de que la mano del amado haya alcanzado tal lugar; la muerte del héroe que no llega a ser curado de su herida; etc. Sin embargo, sí hemos de admitir que algunos de estos episodios han sufrido algún que otro proceso de alteración o desplazamiento. Por ejemplo, en la leyenda no es el rey Marco el que tiene el don de curandero, sino la esposa del rey, Isolda la Rubia, mientras que Grainne está desprovista de este conocimiento. Además, la identidad de Grainne es más compleja en el *atheid* irlandés, en tanto que manifiesta características de las dos Isoldas. Bien podríamos decir que se trata de un desdoblamiento en su paso a la leyenda, ya que, por una lado, Grainne es la amante de Diarmaid, traicionando a su marido, el rey Finn, como hiciera Isolda la Rubia, pero, por otro lado, es la mujer que reclama al amado amor y sexo, pues aún permanece virgen, como Isolda de las Blancas Manos.

¿Son éstos no pocos paralelismos como para pensar en una posible influencia de *Diarmaid y Grainne* en la configuración de *Tristán e Isolda*? Pues, evidentemente sí, pero no por ello hemos de pensar que haya existido una relación de imitación entre

---

<sup>43</sup> La traducción es nuestra.

ambas obras, sino un origen común que justificaría todo el haz de analogías que acerca la una a la otra. Walter nos dice a este respecto: “On n’en finirait pas d’énumérer les analogies entre nos textes mais il faudrait également souligner d’irréductibles différences qui empêchent de conclure nettement à l’imitation directe d’un texte par l’autre”(1989: 14).

Pasemos a continuación a examinar todo este haz de analogías del que acabamos de hacer mención.

Una de las primeras y más importantes similitudes entre *Tristán e Isolda* y *Diarmaid y Grainne* la constituye la poción de amor. En el caso de ambas parejas, el amor nace como producto de una trágica fatalidad de la que los amantes no pueden desligarse. Además, se trata de una fatalidad que únicamente puede comprenderse en términos de superstición popular. Diarmaid está bajo los efectos del *geis* que Grainne ha ejercido sobre él y ella, a su vez, no puede escapar a la atracción que ejerce en su corazón el lunar que Diarmaid posee en su rostro. Se trata, pues, de una subyugación fatal y recíproca de la que los amantes no pueden librarse, como nos indica Schoepperle:

Diarmaid and Grainne are thus marked by the fate for the tragic issue. She is under the spell of the *love-spot*, and he under the *geis*. They cannot escape -they must go with each other. They cannot defy their fate, and, subject to it, they must defy every human tie (1970: 403).

Paralelamente, Tristán e Isolda beben por error un filtro de amor que los une y los atrae con tal fuerza que los amantes no pueden oponerse a ello, teniendo que enfrentarse, por lo tanto, contra cualquier coerción social que se interponga a su pasión. Como vemos, la subyugación también es completamente recíproca e igualmente conlleva una idea de alienación social. Además, el filtro, como el *geis*, está en relación con la superstición popular y la creencia en el poder de lo supranatural<sup>44</sup>.

Otro de los episodios comunes y centrales en ambos *relatos* lo constituye el exilio en el bosque y la vida de penurias que los amantes han de padecer allí. Cuando Diarmaid y Grainne marchan de palacio, por culpa del *geis* que Grainne había impuesto a Diarmaid para que éste la raptara, deben huir al bosque en busca de refugio. La vida que allí llevan está llena de carencias. Deben alimentarse de lo que cazan y no pueden pasar dos noches en el mismo lugar con el fin de no ser descubiertos. Como vemos, la

---

<sup>44</sup> Creencia convertida en motivo literario, según Schoepperle, en la antigua literatura irlandesa (1970: 405).

*escena* es totalmente paralela a la del exilio en el bosque del Morois por parte de los amantes de Cornualles, tal y como nos afirma Bérout en la versión que nos propone:

Au bois se tient, let les plains chans.  
Li pain lor faut: cē est grant deus!  
De cers, de biches, de chevreus  
Ocist asez par le boscage.  
La ou prenent lor herbergage,  
Font lor cuisine et lor beau feu.  
Sol une nuit sont en un leu  
(1989: 46) (vv. 1398-1404).

[Il ne quitte pas la forêt et fuit les terrains découverts. Le pain leur manque: lourde épreuve! Mais il tue des cerfs, des biches et des chevreuils en abondance dans les fourrés. Là où ils installent leur camp, ils cuisent leur repas sur un grand feu. Ils ne restent qu'une nuit dans chaque endroit.]

Una nueva analogía que deberíamos destacar en nuestro estudio comparativo es el motivo de la salpicadura de agua. Como sabemos, Diarmaid rapta a la mujer de su tío Finn, pese a no desearlo, ya que se encuentra bajo los efectos de un *geis* y el no hacerlo conllevaría al héroe su pérdida de honor. Por lo tanto, decide marchar con Grainne, pero intenta por todos los medios respetar a Finn, evitando tener relaciones íntimas con la mujer de éste. Grainne, no contenta con esta decisión, trata en vano de tentar a Diarmaid siempre que le es posible, hasta que un día, salpicándose los muslos con el agua de un charco, le dice a su amado que el agua que la salpicó fue más atrevida que él. En *Tristán e Isolda* encontramos este mismo motivo, por concreto que pueda parecer, pero ha sufrido algunas modificaciones que debemos comentar. Schoepperle ya se hace eco de ellas, justificándolas a partir de un desdoblamiento del personaje femenino:

Singularly enough, as the reader will remember, the very same incident appears in *Tristan*. But in *Tristan* it is told of Isolt of Brittany. There is no reproach upon the Isolt of the forest life, as upon Grainne, for having led the hero to his ruine. It is another Isolt whom Tristan resists, and who thus resents his indifference (1970: 416).

En efecto, la actitud que presenta Grainne (hasta entonces identificable con Isolda la Rubia en el exilio), en el momento en que se salpica las piernas con el agua, se acerca más a la de Isolda de las Blancas Manos, pues es esta última, en la leyenda, quien se salpica las piernas y, con tono irónico, confiesa que jamás la mano de hombre alguno llegó a tal lugar. Recordemos sus palabras en la versión de Thomas:

E dist: <<Ge ris de mon pensé,  
D'une aventure quē avint,  
E por ce ris que m'en sovint.

Ceste aigue, que si esclata,  
 Sor mes cuisses plus haut monta  
 Quë unques main d'ome ne fist,  
 Ne que Tristan onc ne me quist.  
 Frere, ore vos ai dit le dont...>>  
 (Thomas, 1989: 182)(vv. 1189-1196).

[<<Ce qui me fait rire, c'est d'évoquer une gageure, et je ne puis me contenir quand j'y pense. L'eau qui vient de gicler sur mes cuisses est montée plus haut que jamais ne s'égara main d'homme, et Tristan ne m'a jamais caressée là. Mon frère, vous savez à présent la raison, ...>>]

Otra transformación de este *escena* en ambos *relatos* se aprecia desde el momento en que Isolda de las Blancas Manos no comenta su reproche irónico a Tristán, sino a su hermano Kaherdin, después de que éste haya insistido para que se lo cuente. Grainne, sin embargo, sí dirige su queja a su amado Diarmaid y, además, lo hace sirviéndose de otro *geis* al que el joven no podrá resistirse, con lo cual, se consumará el acto sexual, mientras que Isolda de las Blancas Manos no consigue que Tristán tenga relaciones con ella, según nos dice la versión de Thomas. Además, las motivaciones para que el joven no haga suya a la mujer tentadora también resultan muy diferentes en ambos *relatos*. En efecto, si Tristán no toca a Isolda de las Blancas Manos es porque desea mantenerse fiel a Isolda la Rubia, como exige el *canon cortés* imperante, mientras que si Diarmaid no hace de Grainne su mujer no es por fidelidad a ninguna otra mujer, sino por un sentido de lealtad y deber hacia su tío Finn. En cualquier caso, salvando estas diferencias de matices, el motivo concreto del agua y la salpicadura indiscreta sí es el mismo. Es más, su aparición en *Tristán e Isolda* invita a pensar en una imitación del *relato* irlandés o, más bien, en un posible origen común.

Schoepperle distingue una nueva analogía en lo que se refiere a la composición de las *escenas* de ambos *relatos*. Concretamente, se refiere al episodio del rapto de la reina por el arpista. Si recordamos, en la versión de Gottfried von Strassbourg se nos cuenta cómo a la corte de Marco acude un joven arpista de Irlanda que se había enamorado de la reina Isolda. Es recibido con todos los honores y Marco le pide que toque el arpa, prometiendo darle después lo que pida. Gandín, pues así se llamaba el arpista, toca una bella melodía y, acto seguido, pide al rey como pago que éste le entregue a la reina Isolda. Marco se niega y el arpista le dice que en tal caso su honor no será el de un rey. Marco, por lo tanto, le entrega a Isolda. Mientras tanto, regresa Tristán y, al descubrir el problema, decide disfrazarse también de músico para rescatar a la reina. Así lo consigue y lleva de nuevo a Isolda junto a Marco.

En *Diarmaid y Grainne* hay un episodio muy similar. Según nos cuenta Schoepperle (1970: 418), un día llega un extranjero con apariencia sobrenatural a la cueva en la que se encuentran los amantes escondidos. Desafía a Diarmaid a jugar a los dados y le gana. El extranjero pide a Grainne como premio y Diarmaid se ve obligado a entregársela para no faltar a su código del honor. Sin embargo, regresa disfrazándose de mendigo y consigue acabar con el extranjero, recuperando así a Grainne. Por supuesto, existe alguna diferencia, como podemos apreciar. En principio, era Marco y no Tristán quien entrega al extranjero la reina, mientras que en el *relato* irlandés es Diarmaid quien encarna el rol de perdedor y héroe al mismo tiempo. Por otra parte, en *Tristán e Isolda* la reina es devuelta al rey por el amante, mientras que en el *relato* irlandés el amante permanece con la amada tras haberla recuperado.

Siguiendo con el tema de las *escenas* paralelas, la separación de los cuerpos de los amantes en el lecho es otro elemento común a ambos *relatos*. Mientras que Grainne y Diarmaid están en el bosque, Diarmaid siempre se aleja de Grainne a la hora de dormir y, cuando no, coloca una piedra entre sus cuerpos para dar a entender que no hay consumación sexual entre ambos. Ello se justifica en tanto que Diarmaid no quiere faltar al sentimiento de fidelidad y lealtad que siente hacia su tío Finn. En *Tristán e Isolda* nos encontramos con una *escena* muy similar, aunque también, hasta cierto punto, diferente. Tras pasar una buena temporada en el Moroio, una de las noches en las que Tristán e Isolda duermen juntos, él decide poner entre sus cuerpos una espada que los separe. Al día siguiente, Marco sorprende a los amantes, pero al ver la espada y la idea de castidad que en tal situación ésta conlleva, decide perdonarlos. ¿Cuál es la diferencia? La respuesta es evidente a los ojos del lector. El motivo de la piedra resulta lógico, teniendo en cuenta la actitud que ha presentado Diarmaid a lo largo de todo el *relato*. Sin embargo, Tristán e Isolda han gozado carnalmente de su amor cuantas veces han querido, debido al poder de un filtro que, en todo momento, parece sobrepasar los dictados de la voluntad humana, mientras que el efecto del *geis* del que nos habla *Diarmaid y Grainne* es mucho menor y, en principio, no logra superar los dictados morales de al menos uno de los *personajes* (Diarmaid). No olvidemos que el *geis* sólo se trata de un desafío verbal. De ahí que sea necesaria la apelación a un segundo *geis* para que los amantes se abandonen al gozo carnal. Por lo tanto, el motivo de la espada en *Tristán e Isolda* nos parece sorprendente<sup>45</sup> si atendemos a lo que ha pasado con

---

<sup>45</sup> Según Schoepperle, se han intentado dar algunas explicaciones a tal hecho, aunque fluctúan considerablemente en función de la versión que tratemos: “Bérout does not account for Tristan placing it

anterioridad en la obra. Esta diferencia puede que no existiera en la versión primigenia de la leyenda, en la que, según De Riquer (1984: 125), es donde mejor se aprecia el viejo fondo celta:

The fact remains, however, that a poet who really meant us to believe that his hero had such a habit would have made for us another story- the story of Diarmaid and Grainne perhaps- not the story of Tristan and Isolt. And perhaps it was a story like that of Diarmaid and Grainne that he really made; it may be the French redactors who have changed it. The separating sword is perhaps a fossil of Celtic tradition ( Schoepperle, 1970: 431).

Igualmente, en esta exposición de *escenas* paralelas no podemos obviar, en ningún momento, el episodio en el que el perro del héroe acude al bosque en su búsqueda. Si hacemos memoria, en *Tristán e Isolda*, el perro del héroe, Husdent, empieza a ladrar continuamente tras la marcha de su dueño. Marco y sus hombres deciden soltarlo con el fin de que les pueda dar una pista sobre el paradero de Tristán. Husdent sigue las huellas de su dueño y llega al bosque, pero plantea un problema a los amantes, su ladrido, pues podrían ser descubiertos. Tristán decide entonces que matará al perro, pero Isolda le dice que en su tierra es común adiestrar a estos animales de modo que ni siquiera ladren, incluso cuando cazan. Así lo hace Tristán y Husdent les sirve de gran ayuda. En la historia de *Diarmaid y Grainne* hay una *escena* muy parecida en la que el perro del héroe, Brann<sup>46</sup>, también se presenta como un claro *adyuvante* de su señor. Así, en un determinado momento en el que el ejército feniano se dispone a tender una emboscada a Diarmaid, uno de sus amigos, Oscar, le envía a Bran para que le avise del peligro que corre. El obediente e inteligente perro así lo hace para prevenirlo<sup>47</sup>.

Vemos, pues, que las *escenas* que concomitan en ambas obras son cuantiosas y sorprendentes, lo cual nos hace pensar en una relación muy próxima entre ellas. Sin embargo, también hay elementos que están desplazados o transformados, por lo que en *Tristán e Isolda* se produce una cierta pérdida de las costumbres célticas. Sobre estas analogías y mermas con respecto al viejo fondo céltico, Louis afirma:

---

there. Eilhart declares that it was a habit of the lovers to sleep thus, and expresses his personal opinion that it was a strange one. Gottfried explains that Tristan, having guessed, from the barking of the hounds on the preceding day, that Mark and his party are in the forest, places the sword in this position as a ruse to deceive anyone who may chance to discover them" (1970: 430).

<sup>46</sup> Realmente el perro pertenecía al rey Finn, pero mantenía una buena relación con el sobrino de éste.

<sup>47</sup> Schoepperle relaciona el episodio del can con una de las *escenas* finales del *relato* irlandés en la que Finn suelta a un grupo de perros teniendo en cuenta que Diarmaid acudirá al oír sus ladridos, puesto que está obligado por un *geis*. Así ocurre y el héroe es herido por un jabalí (1970: 432). Como vemos, este episodio no guarda relación alguna con la aparición de Husdent en la leyenda tristaniana, tratándose quizá de un desacierto por parte de la autora.



Ses similitudes avec le roman de *Tristan* sont évidentes et montrent que les deux récits ont entre eux des rapports étroits. On notera toutefois que certains traits caractéristiques des moeurs et coutumes celtiques ne subsistent plus dans le *Tristan* qu'à l'état de vestiges plus ou moins altérés ou déformés, parfois même à l'état de réminiscence dont le véritable sens n'était plus compris (1972: 226).

Las diferencias a las que alude Louis y que hemos mencionado previamente tienen una justificación lógica. Partimos de un *macroesquema común* que contaría las vicisitudes de dos amantes cuya pasión es contraria al canon socialmente establecido. Sin embargo, cada pueblo ha ido rellorando este *macroesquema*, que ya ofrecía unas *estructuras* y unos *personajes arquetipos* comunes, con matices típicos de su civilización, su ideología y su literatura. Esto es lo que habría ocurrido con el modelo persa, el irlandés y, como no, el francés, o lo que es lo mismo *Tristán e Isolda*. El gusto por lo francés y el patrón cortés tan vigente en aquella época necesariamente tienen que desplazar otros elementos, entre ellos de origen celta (por ejemplo, reducción de las costumbres primitivas y bárbaras, desaparición de la imagen de un héroe poco formado culturalmente, etc.). Otras razones que podríamos esgrimir son las diferencias religiosas que imperan en cada pueblo. Los celtas creen en la magia y la superstición, mientras que los franceses sufren el peso del cristianismo ante la concepción del pecado, un aspecto del que los celtas parecen estar más liberados. De ahí, por ejemplo, el fuerte sentimiento de culpabilidad que experimentarán los amantes, Tristán e Isolda, cuando hayan finalizado los efectos del filtro mágico y recuerden, acto seguido, la fuerte carga censora que conllevaban las palabras del ermitaño Ogrín. Grainne y Diarmaid parecen estar más desligados de este sentimiento de culpabilidad y pecado, debido a que en la obra no aparece ninguna entidad religiosa con el fin de censurar el amor adúltero de la pareja. Es más, los usos y costumbres célticos eran más permisivos frente a este tipo de amor, al menos en el ámbito de lo religioso. Finalmente, nos gustaría señalar con respecto al tema de las diferencias, que éstas deberán verse en mayor medida, ya que no contamos con la versión primitiva del *Tristán*. Dicha versión debía ser, por tanto, más fiel a las concomitancias célticas, tanto más cuanto que se ha apuntado que su autor debió ser algún poeta galés (Walter, 1989: 17) y, por lo tanto, de origen celta.

Dejando aparte la justificación lógica de estas diferencias, nos gustaría centrarnos en las distintas semejanzas entre *Tristán e Isolda* y *Diarmaid y Grainne* desde un punto de vista estrictamente narratológico. En este sentido, las primeras analogías que saltan a la vista son aquellas que atañen a la identidad y caracterización de los *personajes*, tanto en el caso de *personajes* primarios como secundarios.

Una de las primeras identificaciones que nos llaman la atención es la del trío Finn-Grainne-Diarmaid, que encuentra su paralelo en Marco-Isolda la Rubia-Tristán. En ambos casos, se trata de una doble relación marital y adúltera la que une a estos tres *personajes*. Tanto Finn como Marco simbolizan el poder, en tanto que reyes de sus respectivos países. Asimismo, los dos presentan ya una edad avanzada y, pese a ello, están solteros, por lo que necesitan la mano de una joven esposa. Formalmente piden a las princesas de otros reinos (Grainne=Isolda la Rubia), pero, para que la mano sea concedida, es preciso cumplir una determinada prueba que en los dos *relatos* será idéntica: matar a un monstruo que amenaza a Irlanda, en el caso del *Tristán* un dragón, para ser más exactos. Sin embargo, he aquí una diferencia de matices, ya que en el *relato* irlandés es el propio Finn quien se encarga de matar al monstruo, mientras que en *Tristán e Isolda* Marco requiere los servicios de Tristán para llevar a cabo con éxito tal proeza. Como vemos entonces, en Finn se acentúan más sus rasgos de guerrero frente a sus rasgos de monarca, mientras que en Marco ocurre todo lo contrario. Igualmente, ambos *personajes* se convierten en maridos engañados y traicionados por una esposa infiel (Grainne=Isolda la Rubia), que decide escapar con el sobrino de éste (Diarmaid=Tristán).

Como podemos apreciar, las concomitancias no son pocas, pero no por ello hemos de obviar las diferencias. Si en el caso de Marco no hay rencor u odio una vez que ha perdonado a los amantes, en Finn sí lo hay. Recordemos, en este sentido, que Finn suelta a los perros para tender una emboscada a Diarmaid en la que éste resultará herido y, posteriormente, Finn se negará a curar esta herida. Cuando así quiera hacerlo, será demasiado tarde<sup>48</sup>, pues el héroe habrá muerto. Por otro lado, Finn en el *relato* irlandés aparece como un rey que ya tiene descendencia antes de casarse, mientras que Marco no.

En cuanto al *personaje* femenino, en sendos *relatos* se nos muestra a una princesa, hija de reyes, joven y extranjera. Isolda es hija del rey Gormond y Grainne del rey Cormac. Una segunda característica en común es que ambas mujeres se ven obligadas a casarse con un hombre mayor que ellas, al que no aman. El resultado será evidente. La joven esposa terminará siéndole infiel al marido y, además, tanto en *Tristán e Isolda* como en *Diarmaid y Grainne*, con el sobrino del rey. Ello no es

---

<sup>48</sup> El episodio mencionado nos remite al ámbito de los mitos grecolatinos, concretamente a la curandera Enone, que no llega a tiempo para salvar a su amado, ya que antes, por venganza, se había negado. Se trata, pues, de un mismo motivo desplazado que refuerza la hipótesis de un origen indoeuropeo común para todos estos *relatos*.

resultado de la voluntad femenina, ya que si Isolda o Grainne se sienten atraídas por los sobrinos de sus respectivos esposos es, antes bien, producto de la fatalidad. Tristán e Isolda han tomado, sin querer, un filtro de amor que los unirá irremediablemente y Grainne se siente fatalmente atraída por un lunar que Diarmaid tiene en su rostro, mientras que él está subyugado a ella por un *geis*. Por otro lado, las dos jóvenes, de gran belleza, abandonan a su esposo y se exilian con el amante en un bosque. Sin embargo, existe una diferencia abismal entre Isolda la Rubia y Grainne. Como sabemos, al final del *Tristán*, Isolda se suicida al no poder soportar la muerte de su amado. Existe, pues, un acto de solidaridad femenino por parte de la que corrompió al héroe. En recompensa, la leyenda atisba una promesa de vida futura para los amantes. El *relato* irlandés, en cambio, es mucho más trágico, ya que Grainne no se suicida, pese a la tristeza que siente por la muerte de Diarmaid, incluso cuando su culpa es mucho mayor que la de Isolda. Isolda corrompe al héroe como producto de la fatalidad, pero Grainne, símbolo de la mujer tentadora, intenta echarlo a perder una y otra vez con sus encantamientos, sin conseguir hasta el final respuesta afirmativa por parte del héroe. Puede decirse, por ello, que Grainne es menos solidaria. De ahí que Finn termine por matarla. Gallais nos dice a este respecto: “Finn découvre après la mort de Diarmaid que le héros était innocent, et il fait brûler vive son infidèle épouse”(1974: 82). Finalmente, nos gustaría destacar que en ambos casos la mujer cumplía el rol de maga y hechicera, rasgo que Wis, la mujer persa no tiene.

El héroe (Diarmaid=Tristán), también se caracteriza por su belleza extrema y su eminente juventud. En ambos casos se trata de uno de los guerreros más importantes de la corte regia que lucha valerosamente. Tanto Tristán como Diarmaid se habían definido, además, por la fidelidad y el enorme sentido de lealtad que les unía al rey, pero en sendos *personajes* este sentimiento se verá truncado cuando traicionen al monarca con su propia mujer. Particularicemos, en este sentido, que Diarmaid sólo lo hará al final, cuando se vea obligado a elegir entre el honor que le debe al rey y su honor propio, debido al *geis* que le ha impuesto Grainne. Finalmente, también añadiremos, como una analogía más entre ambos héroes, el hecho de que los dos mueran por culpa de una herida que no ha podido ser curada a tiempo:

Tristan, comme Diarmaid, est remarquable par sa force physique, sa souplesse, sa vaillance et son aptitude à réaliser des sauts prodigieux. Comme Diarmaid, Tristan possède la femme de son oncle avant même que celui-ci ait pu consommer le mariage (...) Tristan succombe à une blessure mortelle qui n'a pas

été soignée à temps, et c'est une nouvelle ressemblance avec Diarmaid (Louis, 1972: 226).

Hasta aquí, podemos constatar la falta de uno de los *personajes* más relevantes de *Tristán e Isolda* en *Diarmaid y Grainne*. Se trataría de la mujer legítima del héroe, es decir, Isolda de las Blancas Manos en nuestra leyenda. En efecto, el héroe del *relato* irlandés no contrae matrimonio con ninguna mujer. Sin embargo, el *personaje* de Grainne es bastante complejo y dual, puesto que bien podría encarnar a las dos Isoldas, como ya expusimos en su momento.

Hecha esta salvedad, pasaremos a estudiar los *personajes* secundarios y los *roles actanciales* que cumplen en ambos *relatos*, ya que las concomitancias serán abundantes y significativas. Unos de los *personajes* más destacables, en este sentido, podrían ser los de Oisín y Oscar en el *relato* irlandés. Se trata de dos nobles pertenecientes a la corte de Finn que en multitud de ocasiones intercederán en beneficio de los amantes para salvarles la vida. Nos dice Gallais a este respecto:

La nuit, donc, Diarmaid et Grainne sortent de Tara et gagnent la forêt. Finn va les poursuivre à travers l'Irlande, mais les Fénians -notamment Oisín et Oscar, fils et petit-fils du vieux chef- feront tout ce qu'ils pourront pour protéger leur ami Diarmaid et éviter un affrontement direct (1974: 81).

Salvando la relación de parentesco, la actitud de estos *personajes* bien se podría corresponder con la de Dinas, noble muy cercano a Marco, que igualmente intenta por todos los medios beneficiar a los amantes. Asimismo, podrían asimilarse a la figura de Gouvernal. Todos estos *personajes* cumplen, pues, una clarísima *función actancial* de *adyuvantes*.

Otro de los *adyuvantes* más relevantes en sendos *relatos* sería la figura de Ogrín en *Tristán e Isolda* y Oenghus en *Diarmaid y Grainne*. Ogrín es un ermitaño que acoge a los amantes y pide que se arrepientan ante Marco. Transcurrido un tiempo lo consigue y logra reconciliarlos con el rey. Oenghus, por su parte, es una especie de Dios que logra que el héroe y su tío Finn se reconcilien igualmente. Se muestran, pues, como dos *adyuvantes* que comparten una característica común, su acercamiento a lo religioso y divino.

En cuanto al eje de los *oponentes*, las analogías también son reconocibles: por ejemplo, uno de los *oponentes* comunes será el enamorado que consigue como premio a la joven princesa. Nos referimos al *personaje* de Gandín en la versión de Gottfried von Strassbourg y al hombre extranjero y misterioso que entra en la cueva donde se

encuentran Grainne y Diarmaid y, venciendo a este último en una partida de dados, logra arrebatarse a Grainne.

El otro gran *oponente* en ambos *relatos* es el rey, marido de la joven muchacha. Tanto Marco como Finn intentarán impedir la unión de ambos amantes, si bien Finn es mucho más insistente en este sentido.

Finalmente, nos encontramos con cambios de *adyuvante* a *oponente* en ambos *relatos*. Si recordamos, Brangien se define como *adyuvante* de los amantes en el ensamblaje de la leyenda, pero en la versión de Thomas torna en *oponente*, en el momento en que amenaza con denunciar sus amores clandestinos y adúlteros a Marco<sup>49</sup>. En *Diarmaid y Grainne* nos encontramos con una anciana que acompaña y protege a los amantes, mientras permanecen escondidos de Finn en una cueva, aunque posteriormente los traicionará, relatando a este último dónde se encuentran, después de que Finn la hubiera seducido. La evolución de *adyuvante* a *oponente* es, pues, bastante similar:

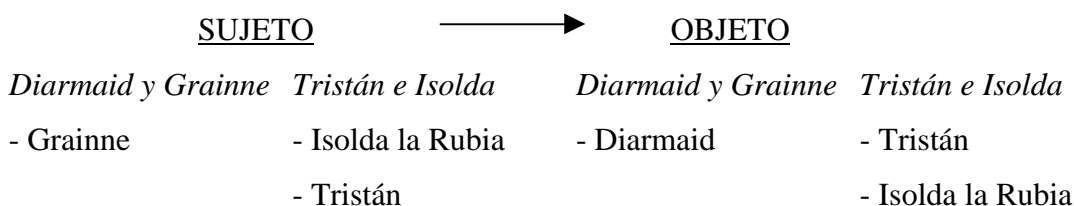
<u>ADYUVANTES</u>		<u>OPONENTES</u>	
<i>Diarmaid y Grainne</i>	<i>Tristán e Isolda</i>	<i>Diarmaid y Grainne</i>	<i>Tristán e Isolda</i>
- Oisín y Oscar	- Dinas y Gouvernal	- Extranjero que en una partida de dados gana a Grainne	- Gandín
- Oenghus	- Ogrin	- Rey Finn	- Rey Marco
- Anciana que protege a los amantes en la cueva	- Brangien	- Anciana que delata a los amantes	- Brangien

Dentro del *eje de la acción y del deseo*, volviendo a los *personajes* principales, también encontramos bastantes analogías entre *Diarmaid y Grainne* y *Tristán e Isolda*. Marco o Finn, antes de definirse como *oponentes*, deben ser vistos como sujetos, en tanto en cuanto intentan conseguir el amor de sus respectivas esposas, Isolda la Rubia o Grainne. Sin embargo, de éstas sólo podrán obtener rechazo, pues su corazón pertenece a otro hombre.

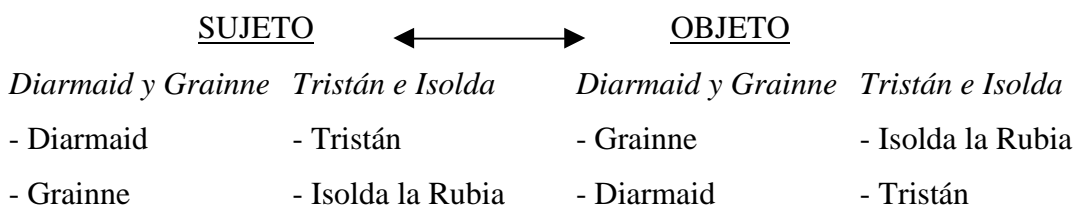
<u>SUJETO</u>	→	<u>OBJETO</u>
<i>Diarmaid y Grainne</i> <i>Tristán e Isolda</i>		<i>Diarmaid y Grainne</i> <i>Tristán e Isolda</i>
- Rey Finn                      - Rey Marco		- Grainne                      - Isolda la Rubia

<sup>49</sup> Hemos de aclarar que, finalmente, cuando Brangien denuncia a Isolda ante Marco, no habla de los amores de Tristán y la reina, sino de la tentación que a Isolda le están suponiendo los amoríos que le declara Cariado.

Vista la NO-RECIPROCIDAD en el *eje del deseo*, deberá generarse un nuevo esquema que evidencie la dinámica actancial paralela en ambas obras.



Dentro de este esquema correspondiente a la prueba del primer *geis* en el *relato* irlandés, podemos comprobar una ligera diferencia en el *eje actancial*. Desde un primer momento, Tristán puede ser entendido tanto como *sujeto* de deseo como *objeto* de deseo, ya que hay una reciprocidad completa, a nivel afectivo, con respecto al *personaje* de Isolda. Sin embargo, Diarmaid es sólo *objeto* de deseo, puesto que la lealtad que siente por su tío impide que pueda amar a Grainne. Sólo hablaremos de reciprocidad cuando ésta lance su segundo *geis* y el joven convierta a Grainne en su mujer.



Finalmente, con respecto al *eje del saber y la comunicación*, también podríamos resaltar la presencia de analogías. Si el *destinador* en *Tristán e Isolda* son los deseos de Marco por contraer matrimonio, en *Diarmaid y Grainne* dicha *fuerza actancial* será igualmente cumplida por el rey Finn y sus deseos de desposar a Grainne. En cuanto al *destinatario*, podríamos pensar en un principio en las figuras de Finn y Marco, pero los verdaderos *destinatarios* de la mayor parte de los eventos que constituyen la *dinámica actancial* son los amantes, es decir, Diarmaid y Grainne en el *relato* irlandés o Tristán e Isolda en el *relato* francés.

Teniendo en cuenta todo lo dicho y, si comparamos lo anteriormente expuesto a *nivel actancial* con lo que ya dijimos en su momento para el modelo persa de Wis y Ramin, gran parte de las funciones e identidades de los *personajes* encontrarían una adecuación perfecta en lo que podríamos suponer como un gran *macroesquema actancial* primitivo, perdido, pero conservado en el inconsciente de la gente, y

mantenido con el paso del tiempo a través de un folklore universal de transmisión oral. Cuesta apunta esta idea, diciendo que no todo en *Tristán e Isolda* es puramente céltico:

Si bien la abundancia de coincidencias entre la literatura y el folklore de raíces célticas y *Tristán e Iseo* hace imposible negar la existencia de una influencia celta en la formación de la leyenda, es preciso admitir que algunas de las “evidencias” presentadas son muy forzadas y que hay elementos que no sólo pertenecen a dicha tradición sino que forman parte del folklore universal (1991: 195).

Volviendo al estudio narratológico, nos gustaría añadir que, desde un punto de vista espacial, *Diarmaid y Grainne* y *Tristán e Isolda* comparten dicotomías de lo más relevante como, por ejemplo, es la oposición entre *espacio natural* frente a *espacio urbano*. El primero es símbolo de libertad y el segundo de opresión. Además, existe una coincidencia perfecta en lo que respecta al *espacio natural*, ya que en sendas historias se identificará con el bosque. ¿Por qué este privilegio del bosque? Chevalier y Cheerbrant lo presentan como un *espacio* prototípicamente celta, diciendo que “en diversas regiones, especialmente entre los celtas, el bosque constituía un verdadero santuario en estado natural”(1988: 194). *Tristán e Isolda* no puede, entonces, verse sustraída de la presencia de este *espacio*, dada su importancia en el ámbito céltico. Si comparamos este aspecto con el modelo persa de *Wis y Ramin*, nos daremos cuenta de que el bosque como *espacio* del exilio queda sustituido por el desierto. En definitiva, cada civilización adopta la posible historia primitiva en función de una ideología y caracterización particular, pero un mismo patrón narrativo parece imponerse. El *Tristán*, en tanto que último eslabón de la cadena, tendrá mayor número de oscilaciones, a veces más tendentes hacia lo celta, otras hacia lo persa y, como no, también hacia lo grecolatino. Además, y volviendo al tema del bosque, no podemos eludir que éste se relaciona con lo inconsciente (no olvidemos que los amantes dejan aflorar su inconsciente y su sexualidad en el bosque, una vez que se han librado de la presión del *superego*, encarnado tanto por la corte de Marco como por la de Finn). Igualmente, el bosque es símbolo de protección y seguridad, justamente lo que los amantes (Tristán / Isolda, Diarmaid / Grainne) buscan con su huida. Chevalier y Cheerbrant añaden sobre el bosque: “También es un símbolo maternal. Es la fuente de una regeneración. Interviene a menudo en este sentido en los sueños, descubriendo un deseo de seguridad y renovación. Es una expresión fortísima de lo inconsciente”(1988: 195-196).

Por último, en cuanto al orden en la exposición de las *escenas* también parece el mismo. Empezamos con la petición de mano por parte del rey anciano, la no

consumación del matrimonio, la huida de los amantes al bosque, la herida mortal del héroe y su muerte. En ambos casos, es decir, tanto en *Tristán e Isolda* como en *Diarmaid y Grainne*, se guarda, pues, un *orden* cronológico lineal que va muy en consonancia con el desarrollo vital del héroe. A la muerte de éste, el *relato* puede decirse que está acabado.

### 3.2. OTRAS FUENTES CELTAS EN LA ELABORACIÓN DE LA LEYENDA

Hasta ahora hemos establecido analogías y paralelismos con el *relato* celta de *Diarmaid y Grainne*, considerado tradicionalmente como modelo de la leyenda. Sin embargo, no es ésta la única obra celta que se acerca en contenido y estructura a *Tristán e Isolda*, quizá debido a que entre el pueblo franco y el pueblo celta debió de existir en la época de la Alta Edad Media una fuerte afinidad cultural. A este respecto, Cirlot considera muy probable que “los escritores del Norte de Francia se hubieran acercado al mundo céltico a través de la oralidad”(1987: 37). Así, nos encontramos con un buen ensamblaje de *relatos* que contienen no pocos episodios fácilmente reconocibles en el *Tristán*.

Newstead (1959: 126) afirma que uno de estos *relatos* que ha podido dar origen al *Tristán* sería *El cortejo de Emer*, saga irlandesa del siglo X. En ella aparece un héroe, de nombre Drust, que llega a una isla con sus compañeros. Allí se enteran de que la hija del rey será entregada a tres piratas en calidad de tributo. El héroe acaba con ellos y libera a la muchacha, pero no desvela su identidad. Posteriormente, a la corte del rey acuden una serie de caballeros que se jactan de haber sido ellos quienes han matado a los piratas y piden por ello la mano de la princesa, pero ésta no les cree. Prepara entonces una prueba para identificarlos, invitándoles a que se bañen de uno en uno. Cuando por fin llega el verdadero héroe, la princesa lo reconoce por una herida que había recibido en el combate.

Como podemos ver, se trata de una *escena* totalmente paralela al momento en el que Gormond propone la mano de su hija Isolda para aquel que acabe con el dragón que amenaza la isla de Irlanda. En ese momento, Tristán desembarca en la isla con sus compañeros y se entera de la noticia. Vence al monstruo, pero es herido, por lo que no tiene tiempo para desvelar su identidad. Mientras tanto, acude un impostor que se había apoderado de la cabeza del dragón, pidiendo la mano de Isolda, pero ésta desconfía. Al poco tiempo, aparece Tristán con la lengua del monstruo y acaba con las pretensiones del embaucador. En cuanto a la *escena* del baño, igualmente figura dentro de este



mismo episodio, aunque algo desplazada, puesto que Isolda no reconoce a Tristán en el baño como asesino del monstruo, sino como asesino de su tío Moroldo. Además, no se percata por la herida del héroe, sino por la mella de su espada, ya que Isolda conservaba la muesca que a ésta le faltaba.

En cualquier caso, la mano de la princesa como tributo, el enfrentamiento contra el enemigo, la figura del impostor que pretende sacar partido ante el anonimato del héroe, la herida de éste y la prueba de identificación del baño parecen ser motivos comunes a *Tristán e Isolda* y *El cortejo de Emer*, como previamente hemos explicitado.

Otro de los *relatos* irlandeses que, según Gallais (1974: 83-84), podría presentar no pocos paralelismos con *Tristán e Isolda* es *Noisé y Derdriu*. En esta *narración* se nos cuenta la historia de una joven muchacha que nace bajo una predicción fatal<sup>50</sup>, pues será la causante de la muerte de un gran número de guerreros Ulates. Estos últimos quieren matarla, pero el rey Conchobar se lo impide. Cría a la muchacha, Derdriu, con el fin de casarse con ella cuando haya crecido. Derdriu se instruye bajo los cuidados de un tutor a quien confiesa que solamente podrá amar a un hombre de cabellos negros y mejillas rojas<sup>51</sup>. El tutor le dice que ese hombre existe y que se llama Noisé, hijo de Usnech. Derdriu quiere verlo y se marcha con su nodriza. Mientras tanto, el rey Conchobar la busca y se enamora de ella, pero Derdriu sigue buscando a Noisé hasta que lo encuentra. Sin embargo, él no siente nada por ella y ella decide desafiarlo a través de un *geis*. Noisé entonces se marcha con Derdriu. Son perseguidos por el rey Conchobar y los amantes se refugian en el desierto. Mientras tanto, los Ulates aconsejan al rey que se reconcilie con Noisé, pero el monarca prepara una trampa, pidiendo a Eogan que mate a Noisé cuando llegue a la corte. Eogan así lo hace y Derdriu, tras haberse arrojado al cuerpo de su amante y haber bebido su sangre, es entregada a Conchobar, quien a su vez la entrega al hombre al que ella más odia, Eogan<sup>52</sup>. Sin embargo, lejos de acceder, Derdriu se quita la vida.

Como se puede apreciar, estamos, al igual que en *Tristán e Isolda*, ante una historia de amor y fatalidad. Nos encontramos con un rey *oponente* que persigue a los amantes por una cuestión de celos. Sin embargo, Marco y Conchobar no pueden ser totalmente identificados, pues Marco termina siendo magnánimo con los amantes,

---

<sup>50</sup> La fatalidad ligada al tema del nacimiento aparece invertida en la leyenda tristaniana, ya que es Tristán el que nace bajo el signo de la desgracia.

<sup>51</sup> La elección se justifica porque Derdriu había visto un cuervo negro bebiendo sangre, motivo que nos recuerda la actitud de Marco diciendo que sólo se casará con la mujer del mechón dorado que trajo una golondrina a su reino.

<sup>52</sup> Actitud que nos podría recordar la del rey Marco cuando entrega a Isolda al repulsivo leproso Yvain.

mientras que en Conchobar el odio hacia éstos parece ir creciendo. Además, los amantes quedan unidos por el poder de la magia (*geis* / filtro) y deben huir, refugiándose en un lugar inhóspito (desierto / bosque). Acto seguido, en ambos *relatos* se pide al rey una reconciliación con los amantes, si bien el resultado de la misma, en uno y otro *relato*, será muy diferente. Finalmente, muere trágicamente el héroe y la heroína terminará quitándose la vida. Las analogías son, pues, considerables entre *Noisé y Derdriu* y *Tristán e Isolda*.

Un tercer *relato* comparable a la materia tristaniana sería, según Gallais (1974: 84), el de *Canó y Cred*. Cred, hija del rey Connaught, se casa con Marcân, pero se enamora de Canó, hijo del rey de Escocia y exiliado de su país, puesto que su trono había sido usurpado. Una noche, la joven Cred, valiéndose de su magia, duerme a todos los habitantes del palacio y acude a los aposentos de Canó, pero éste la rechaza, diciéndole que sólo la amará cuando haya recuperado su reino. Canó marcha a Irlanda, donde lleva a cabo grandes aventuras y termina convirtiéndose en rey de Escocia. Vuelve para encontrarse con Cred, pero se lo impiden. Fija una nueva cita al Norte de Irlanda y Cred se presenta allí con una piedra. Mientras tanto, Canó, que se va acercando a la costa, sufre los ataques de tres barcos. Cred lo da por muerto y se suicida. En cuanto a la piedra que encerraba el alma de Canó, también se rompe y éste muere nueve días más tarde<sup>53</sup>.

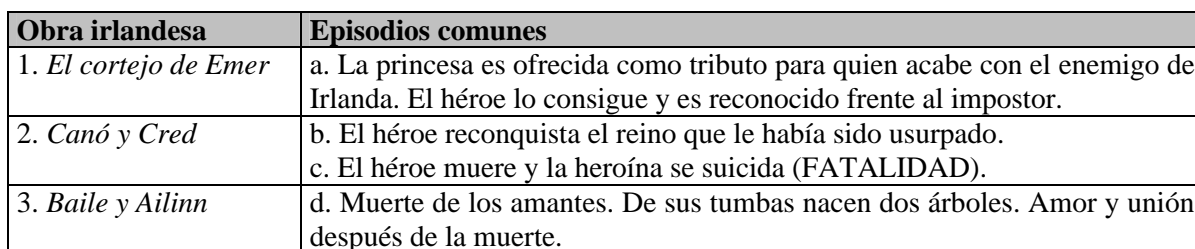
Como es fácilmente apreciable, estamos ante el mismo patrón: la mujer casada que se enamora de otro hombre, pero la fatalidad les impide estar juntos y acaba trágicamente con sus vidas. Parece, pues, que estemos hablando de *Tristán e Isolda*. Además, tanto éstos como Canó y Cred son hijos de reyes. Cred, al igual que Isolda, es descrita como una mujer a la que el poder de la magia ha favorecido y Canó se nos presenta como un valeroso guerrero que debe reconquistar el reino que le fue usurpado, Escocia, del mismo modo que Tristán tuvo que reconquistar Parmentia, arrebatándosela a Morgan, tal y como nos cuenta la versión de Gottfried von Strassbourg.

Finalmente, nos gustaría destacar las posibles concomitancias entre *Tristán e Isolda* y *Baile y Ailinn*, siguiendo las aportaciones de Gallais (1974: 85). En este último *relato* se nos cuenta la historia trágica de dos amantes, una historia que bien podría identificarse con el final de *Tristán e Isolda*, tal y como la contaron Eilhart von Oberg, Ulrich von Turheim o Heinrich von Frieberg. En la historia irlandesa los amantes se

---

<sup>53</sup> En *Tristán e Isolda* la muerte de los amantes se ve alterada, ya que primero muere él y luego muere ella.

En resumen, si *Diarmaid* y *Grainne* se articula más o menos en función de toda la leyenda, al igual que *Noisé* y *Derdriu*, las otras tres obras analizadas se integran en ésta de manera más parcial, ofreciéndole algún motivo concreto, tal y como reflejamos en el siguiente esquema:



Le nom de Tristan a suivi les pérégrinations de cette matière légendaire. Joseph Loth a noté que le <<picte Drostan est rendu fidèlement en gallois par *Drystan*, l'y gallois ayant le son de e moyen français et alternant dans certains noms

propres avec o (par exemple, *Ywen* et *Owen*)>>. En voyageant, le nom de *Drostan* allait peu à peu se transformer phonétiquement, avant de subir sa romanisation en *Tristan* (Walter, 1990: 22).

Cuesta también comparte la idea de que el origen etimológico de TRISTÁN es eminentemente celta: “El nombre del héroe se relaciona también con dicho origen. Los nombres de Drust y Tarlorc, príncipes pictos históricos (padre e hijo) que reinaron en el Norte de Escocia a finales del siglo VIII, se encuentran posteriormente en las tríadas galesas como Drystan o Trystan, hijo de Tallwch” (1991: 193).

MARC presenta, asimismo, una etimología de origen celta. Es más, su nombre en esta lengua quería decir “caballo”, lo cual nos parece muy significativo, puesto que en el *Tristán* Marco esconde un secreto, sus orejas de caballo. Es muy posible, por lo tanto, que esta característica se debiera al significado etimológico de su nombre: “<<Le roi Marc a des oreilles de cheval!>> Cet épisode isolé du roman de Béroul est, comme les critiques l’ont déjà souligné, un conte étymologique qui utilise la ressemblance entre le nom de Marc et celui du cheval dans les langues celtiques” (Walter, 1990: 91).

Finalmente, el nombre de ISOLDE también parece tener un origen céltico y, más concretamente, irlandés<sup>54</sup>. Además, en irlandés es muy posible que proviniera de un nombre común cuyo significado fuera el de “maga”, aspecto que nos explica las capacidades curativas y mágicas de las dos Isoldas, es decir, la madre y la hija:

Resterait alors à trouver un nom commun irlandais à armature consonantique s-l-d qui puisse convenir à Iseut. Nous l’avons trouvé (...) Il s’agit de *sillid*, “magicienne”, dérivé de *sell*, “oeil” (...), attesté avec le sens de “femme qui pratique la ruse”(...).

Il est inutile de démontrer, je pense, que *Iseut*, en français peut dériver phonétiquement d’\**I-sillid* d’une manière irréprochable, comme *cheveu* de \**capillu*, pour peu que le mot soit paroxyton (Chocheyras, 1996: 51).

Otro de los rasgos que refuerzan el origen céltico de la leyenda es la tipología geográfica de la misma. Si nos damos cuenta, Irlanda, Cornualles, Bretaña o la región de Leonís en Escocia, son *espacios* que marcan muy bien el *habitat* de los pueblos celtas en otros tiempos. En este sentido, Cuesta ha sido muy clara, diciendo que “la geografía del *Tristán* se identifica con una zona que, incluso en los siglos XI, XII y XIII, mantenía todavía la cultura celta.”(1991: 193).

Pese a que podríamos seguir aludiendo a innumerables elementos, mitos, héroes y obras de origen celta que explicaran la afinidad de este pueblo con la leyenda, no lo

---

<sup>54</sup> No perdamos de vista, en este sentido, que Isolda la Rubia era originaria de Irlanda, tal y como nos cuenta la leyenda.

vamos a hacer por razones de espacio, como es evidente. En cualquier caso, nos gustaría retomar las aportaciones de Paris, quien en su prólogo al *Tristán* de Bédier ve en el carácter y formación de Tristán a un héroe prototípicamente celta, al igual que ocurre con la forma de concebir el amor que el *Tristán* manifiesta. Permítasenos lo extenso de la cita para justificar esta idea:

En combinant les indications souvent bien fugitives des conteurs français, on arrive à entrevoir ce qu'a pu être chez les Celtes ce poème sauvage, tout entier bercé par la mer et enveloppé dans la forêt, dont le héros, demi-dieu plutôt qu'homme, était présenté comme le maître ou même l'inventeur de tous les arts barbares, tueur de cerfs et de sangliers, savant dépeceur de gibier, lutteur et sauteur incomparable, navigateur audacieux, habile entre tous à faire vibrer la harpe et la rote, (...), invincible dans les combats, dompteur de monstres (...). Ce type s'est formé à coup sûr très anciennement dans le monde celtique (...). Je rappellerai seulement que l'idée de symboliser l'amour involontaire, irrésistible et éternel (...). Cette idée, qui donne à l'histoire des amants son caractère fatal et mystérieux, a évidemment son origine dans les pratiques de la vieille magie celtique (Bédier, 1924: VII).

#### 4. LA TEORÍA DEL ORIGEN GRECOLATINO

Poco nos vamos a detener en esta teoría, ya que dedicaremos todo el capítulo siguiente del presente trabajo a ver cómo los mitos de ámbito grecolatino han influido en la gestación de la leyenda. Sin embargo, nos gustaría llevar a cabo una serie de consideraciones previas.

En primer lugar, la influencia céltica de la leyenda, según Saussure, se reduciría a su tema central, la trágica historia de una pasión adúltera. Así lo explica el célebre lingüista al afirmar que “la originalidad de la leyenda, es decir, su base estrictamente céltica, parece restringida a la fatal historia de una pasión adúltera”(Morales, 1999b: 240). Para el lingüista ginebrino, la leyenda no se constituye tanto de elementos persas o celtas como de episodios grecolatinos:

Dans le cas le plus défavorable à notre thèse, il faudrait reconnaître <que *Tristan* contient une somme d'épisodes mythographiques, telle que, si on la retranche, personne ne pourrait dire ce qui reste de *Tristan*. Et cela sans aller au-delà de quelques points reconnus. Car qu'est-ce que *Tristan* sans les cinq légendes que cite Gaston Paris que les épisodes empruntés aux mythographes gréco-latins forment pour l'histoire de Tristan une telle base qu'il n'en resterait que très-peu de chose, même en se bornant aux coïncidences reconnues par Gaston Paris, et sans oublier que Gaston Paris en reconnaissait d'autres encore, qu'il n'a pas développées (Meli y Marinetti, 1986: 310).

En efecto, la leyenda de *Tristán e Isolda* presenta una enorme pluralidad de mitos que se van insertando en diferentes puntos de su desarrollo. Tal es el caso de Procris, Enone, Paris, Hipólito, Fedra, Filócteles y, en especial, Teseo, mito que habría

configurado toda la parte heroica en *Tristán e Isolda*. Decimos que la influencia de este mito ha sido mucho más considerable porque es el que abarca mayor número de eventos en la leyenda. ¿Por qué esta descompensación con respecto a los otros mitos? Según Saussure, existe una justificación lógica: en tierras británicas se habría actualizado este mito durante la Edad Media y posteriormente habría penetrado en las costas del continente, al igual que se habría asentado en tierras de Gales. No olvidemos, en este sentido, que uno de los posibles autores de la versión primitiva del *Tristán*, Bleri ap Davidor, era natural, precisamente, de este país (Walter, 1989: 17), lo cual quiere decir que posiblemente hubiese conocido y manejado dicho *relato*, que, además, debió ser coetáneo a su época. Sobre el mencionado *relato* acerca de Teseo, nos dice Saussure:

Un récit <en latin> des aventures de Thésée, disposé à la façon d'un conte, est rédigé par un <savant> clerc qui connaît de près les sources classiques et les respecte, mais <incité à l'écrire> en même temps d'un sens narratif et qu'il emprunte aux modèles de sa nation. Cela coïncide bien avec un rédacteur de l'île britannique (entre autres très libre d'entournures d'idées).

Ce récit latin rédigé en Bretagne prend deux directions <embranchements> dans le monde:

- a) Il faut supposer qu'il s'est répandu dans les cloîtres du continent?
- b) Par une toute autre voie, il devient <populaire> celtique <(gallois)>, peut-être par la propre traduction du compilateur, et court à côté des récits d'Artur (Meli y Marinetti, 1986: 310).

De Riquer también participa, en parte, de la teoría grecolatina, viendo que, por encima de las reminiscencias célticas, existen toda una serie de fábulas clásicas de las que no es difícil advertir su reflejo en *Tristán e Isolda*, aunque situadas en el ambiente románico del siglo XII (1984: 125).

Estamos, pues, seguros de la importancia del ámbito grecolatino en la gestación de la leyenda, ya que en la época en la que ésta se configura a nivel literario es de suponer que los poetas del *Tristán* hayan bebido de las fuentes grecolatinas. Recordamos, en este sentido, que *Le roman de Thèbes*, *Enéas*, *Le roman de Troie* o *Le roman d'Alexandre* están en pleno vigor.

A veces, es difícil, por tanto, delimitar dónde empieza el origen persa y dónde acaba el origen celta, o dónde empieza éste y dónde acaba la influencia grecolatina, tal y como nos dice Wind:

Personne ne pourra, me semble-t-il, DÉLIMITER EXACTEMENT l'apport celtique et l'apport antique. Le combat avec le Morholt qui vient réclamer son tribut nous fait penser au Minotaure; mais l'île où le combat a lieu et la particularité du bateau rejeté à la mer a sans doute des ascendances celtiques. Les philtres appartiennent au domaine du merveilleux primitif, mais se trouvent

aussi dans Pline, Virgile, Horace et dans Ovide évidemment; la détresse d'Iseut devant son amant mort rappelle la fin de Thisbé; les voiles blanches et noires figurent déjà dans le mythe de Thésée, etc. (1960: 3).

La razón de esta dificultad tal vez se deba a que nos estamos equivocando a la hora de ser tan deterministas, pues todos estos orígenes bien podrían haber influido en la leyenda, incluso, con motivos y *personajes* similares. Ello nos invita a pensar, por lo tanto, en la hipótesis de un origen común y anterior a los vistos, un origen indoeuropeo, en definitiva.

## 5. LA HIPÓTESIS DEL ORIGEN INDOEUROPEO

Como hemos visto, es muy difícil, por no decir imposible, decantarse por uno de los tres orígenes presentados anteriormente. *Wis* y *Ramin* se adapta bien a la leyenda en algunos puntos, pero obras como *Diarmaid* y *Grainne*, *Canó* y *Cred* o *Noisé* y *Derdriu*, por sólo citar algunas, también parecen haber hecho una gran aportación a la leyenda. En cuanto a los mitos grecolatinos, tales como el de Procris, Fedra, Paris o, por supuesto, Teseo, responden de igual manera a buena parte de los eventos de esta leyenda que, al mismo tiempo, se hizo mito. Tal vez por ello, y al igual que en todas estas obras y mitos, que hemos traído aquí a colación, la función de esta leyenda no sea otra que la de expresar la ideología dramática de una sociedad. La leyenda del *Tristán*, como muchas otras, nos presenta una serie de monstruos a los que hay que eliminar. El parecido con cualquier mito griego, celta o, incluso, persa manifiesta la existencia de una *herencia común* a la hora de enfrentarse a lo *imaginario*. Así, pueblos y culturas tan diferentes como los que hemos visto presentan los mismos *arquetipos* fundamentales en la medida en que han estado regidos por una visión del mundo muy similar. Nos gustaría recoger las palabras de Dumézil para ilustrar lo anteriormente expuesto:

La fonction de la classe particulière de légendes que sont les mythes est en effet d'exprimer dramatiquement l'idéologie dont vit la société, de maintenir devant sa conscience non seulement les valeurs qu'elle reconnaît et les idéaux qu'elle poursuit de génération en génération mais d'abord son être et sa structure mêmes, les éléments, les liaisons, les équilibres, les tensions qui la constituent, de justifier enfin les règles et les pratiques traditionnelles sans quoi tout en elle se disperserait (1969: 11).

Ello nos permite aceptar un origen plural para el *Tristán* antes que decantarse por un origen mucho más concreto. Tal vez la respuesta no esté en aferrarse a tal o cual obra, puesto que, más o menos coetáneas a la fecha de gestación literaria del *Tristán*, difícilmente podrían haber sido tomadas como modelo de imitación por éste. Nuestro

estudio comparativo de buena parte de estos *relatos* no ha tenido tanto ese objetivo como el de demostrar que existen unos *arquetipos* y unas *macroestructuras* que parecen haber estado presentes desde mucho antes del medievo, nos atreveríamos a decir que, incluso, podrían remontar a los tiempos del indoeuropeo. En este sentido, por ejemplo, Gallais nos dice que *Wis y Ramin* no es realmente una historia del siglo XII originalmente inventada por Gurgani, sino que se remonta mucho atrás en el tiempo:

En effet, l'histoire de *Wis et Ramin* n'a pas été inventée par Gurgani. Elle existait depuis fort longtemps, une dizaine de siècles peut-être, et avait déjà fait l'objet d'une rédaction en langue pehlie, soit sous les derniers Sassanides, soit plutôt sous l'une des dynasties iraniennes qui, après l'invasion arabe, reconquirent une certaine indépendance, puisque ses rédacteurs sont qualifiés d'érudits (1974: 97).

Además, atendiendo a las aportaciones de otros críticos, Gallais, incluso, apunta que *Tristán e Isolda* y *Wis y Ramin*, lejos de haberse influido la una a la otra, tal vez presentaran un origen común que tendríamos que asociar con el pueblo hindú. Nos preguntamos si no es acaso éste un aval para seguir profundizando en la teoría de un origen indoeuropeo:

Puisque nous sommes aux hypothèses, signalons celle qu'a émise récemment un érudit oriental, Abd al-Husayn Zarrin-Kub: reconnaissant les étranges affinités de *Wis et Ramin* et de *Tristan e Iseut*, mais assuré qu'aucun contact n'était possible, aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, entre Ispahan et Cornwall (!), il s'est demandé si les deux histoires ne procédaient pas d'une source commune, qui pourrait, très bien être le *Ramayana* (1974: 98).

Profundicemos, pues, en esta cuestión de un posible origen indoeuropeo, evidentemente mucho más genérico y amplio. Walter afirma, en este sentido, la existencia de una especie de canto sagrado del que se habría hecho eco la tradición oral (1990: 16). Así, a partir de este primer canto se irían constituyendo toda una serie de *relatos* orales primitivos en torno al *Tristán*. En este orden de ideas, cabe, pues, preguntarse sobre la proveniencia de este primer canto inicial que habría dado origen a una materia legendaria indecisa y fluctuante. Como ya hemos visto, unos defienden un origen celta, otros un origen persa y también los hay que abogan por un origen grecolatino. Saussure sólo acepta una mínima parte del origen celta, Schoepperle lo defiende, sin embargo, a ultranza y Gallais lo niega igualmente para dar cabida a una hipótesis orientalista. En parte, todos llevan razón y ninguno la lleva del todo. En efecto, las obras y mitos que anteriormente hemos comentado presentan no pocas analogías con *Tristán e Isolda*, algunas de ellas comunes y otras particulares a cada



civilización (persa, celta o grecolatina). Por ejemplo, los grecolatinos, entre otros aspectos, parecen haber otorgado un carácter épico al héroe de la materia tristaniana, basándose en las aventuras de Teseo, aunque también la habrían influido en el ámbito de lo erótico, configurando la imagen de una mujer tierna y entregada, por una lado, frente a una mujer cruel y vengativa, capaz de mostrarse más fuerte con su astucia que el propio hombre. Los mitos grecolatinos otorgan, pues, a la leyenda una imagen dual de la mujer que se escinde entre el bien y el mal o el amor y el odio (tal será el caso de Isolda la Rubia frente a Isolda de las Blancas Manos en nuestra leyenda). Los celtas, por su parte, habrían configurado una noción del amor fundada en aspectos como el adulterio, la violencia o la fatalidad (ésta podría ser la definición del amor que se profesan Tristán e Isolda). Finalmente, los persas también habrían traído a colación una historia de amor adúltero en la que el héroe se desposa con una joven a la que desdén por no corresponderse con su ideal de amor verdadero (el matrimonio de Tristán con Isolda de las Blancas Manos en nuestra leyenda).

*Tristán e Isolda* parece, pues, un ensamblaje de todos estos mitos y relatos con los héroes y circunstancias que los envuelven. Lejos de ser una simple obra literaria, nuestra leyenda se erige como un crisol de civilizaciones distintas, pero procedentes de un mismo tronco u origen común. Nos referimos, pues, a la existencia de una fuente indoeuropea, ese canto primitivo del que anteriormente hablábamos, que habría tomado una expresión concreta en cada uno de los pueblos a los que hemos aludido, para fundirse con el devenir del tiempo en el *Tristán*. Walter apunta en este sentido:

Inutile de s'interroger trop longuement sur la provenance géographique de la légende: vient-elle des Celtes comme le pensait déjà Gaston Paris? Vient-elle d'Iran ou d'ailleurs? On admettra d'emblée que les textes tristaniens sont *indo-européens*; il s'agit moins de la reconnaissance d'une provenance que de la perception d'un horizon culturel où se lira, par de comparaisons textuelles, une cohérence de l'imaginaire. La légende tristanienne est l'expression particulière d'un ou de plusieurs mythes qui ont pu évoluer différemment dans d'autres cultures reliées à la même souche indo-européenne (1990: 17).

Ése ha sido, pues, nuestro objetivo, comparar una buena parte de los textos y mitos celtas, persas y grecolatinos para ver cómo se configura esa coherencia de lo imaginario de la que habla Walter. De este trabajo comparativo entre *Tristán e Isolda* y *Wis y Ramin*, *Diarmaid y Grainne*, *El cortejo de Emer*, *Noisé y Dardriu*, *Cano y Cred*, *Baile y Ailinn* o los mitos de Procris, Enone, Paris, Filócteles, Teseo, Medea, etc., se deducen, dejando de lado las diferencias lógicas, por cuestiones estéticas y espacio-

temporales, toda una serie de similitudes y permanencia de motivos<sup>55</sup> y *arquetipos* narrativos (*personajes*, simbologías *espaciales*, *escenas* paralelas) que autorizan el estudio comparativo llevado a cabo y del que bien podríamos extraer la siguiente tabla sinóptica:

Mitos y relatos de otras civilizaciones	Leyenda	Motivos y arquetipos que posiblemente se encontraran en el canto primitivo
1. Mitos grecolatinos: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Teseo</li> <li>• Procris</li> <li>• Enone</li> <li>• Filócteles</li> <li>• Fedra</li> <li>• Hipólito</li> <li>• Paris</li> <li>• Palantidas</li> <li>• Argonautas</li> </ul>	<i>Tristán e Isolda</i>	1. Presencia de un héroe educado lejos lejos del padre rey, con el que posteriormente se reúne y al que defiende. 2. Enfrentamiento contra un ser terrible y monstruoso (prueba glorificante del héroe), para defender el reino del padre. 3. El héroe sufre las envidias de aquellos que aspiran al trono. 4. Motivo de la herida repulsiva que provoca el rechazo y exilio del héroe. 5. Presencia de la mujer curandera. 6. Presencia de la mujer que por venganza y celos acaba con la vida del amado a través de la mentira. 7. Muerte del héroe sin que se le llegue a curar a tiempo.
2. Relatos celtas: <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Diarmaid et Grainne.</i></li> <li>• <i>El cortejo de Emer.</i></li> <li>• <i>Canó et Cred.</i></li> <li>• <i>Noisé et Dardriu.</i></li> <li>• <i>Baile et Ailinn.</i></li> </ul>	<i>Tristán e Isolda</i>	1. Matrimonio forzado de la mujer con un rey de edad avanzada. 2. Adulterio con el sobrino o, mejor, siervo del rey. 3. Huida de los amantes al bosque. 4. Motivo de los dos cuerpos separados por un objeto (piedra/espada) mientras comparten lecho. 5. Motivo del agua atrevida. 6. La unión fatal por medio de la magia y lo supranatural. 7. Muerte trágica de los amantes.
3. Relato persa: <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Wis et Ramin</i></li> </ul>	<i>Tristán e Isolda</i>	1. Matrimonio forzado de la mujer con un rey de edad avanzada.

<sup>55</sup> Brunin nos define el término *motivo* diciendo: “Il faut donc revenir à une autre notion, celle de <<motif>>, définie elle-même comme une toile de fond, un concept large, désignant soit une certaine attitude -par exemple la révolte- soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n’ont pas encore été individualisés –par exemple les situations de l’homme entre deux femmes, de l’opposition entre deux frères, entre un père et un fils, de la femme abandonnée, etc.”(1992: 28). Trousson, creador de la temalogía, también nos define el motivo como “abstrait, non incarné dans un personnage, il relève de l’expérience humaine, non de la littérature”(1981: 24), diferenciándolo, por tanto, del tema, al ser este último la expresión particular y limitada de un motivo: “part nécessaire d’un fait littéraire”(1981: 24).

		2. Adulterio con un familiar muy cercano al rey. 3. Exilio de los amantes. 4. Motivo de la ordalía con el fuego. 5. Intercambio de mujeres en el lecho matrimonial 6. Cita de los amantes en el jardín. 7. Matrimonio del héroe con una mujer a la que posteriormente desdén.
--	--	--

¿Cómo se podrían justificar de manera lógica todas estas concomitancias y paralelismos? Nos ha parecido adecuado, en este sentido, valernos de las aportaciones de Walter. Él no habla de influencias o fuentes, pues supone una forma de reducir la cuestión, al tiempo que exige una visión determinista (elegir una fuente y no otra) en lo referente a un problema cuya solución es mucho más compleja, pero lógica. Walter, basándose en las aportaciones de la crítica dumeziliana, prefiere hablar de una *herencia mitológica común*, gracias a la cual el *Tristán* habría retenido todos los motivos y arquetipos anteriormente vistos, siguiendo, incluso, un orden y estructura semejantes. Dichos motivos y arquetipos pertenecerían a civilizaciones diferentes, pero serían perfectamente agrupables bajo un mismo denominador común, su pertenencia al origen indoeuropeo:

Dans cet esprit, il serait mal venu de considérer le présent essai comme une étude sur les <<sources>> tristaniennes. D'une part, cette notion de source contient des à priori simplistes sur la création littéraire (un texte en copie nécessairement un autre). D'autre part, il est préférable de retenir avec Georges Dumézil, le principe d'un *héritage mythologique commun* à plusieurs langues et cultures européennes pour mieux comprendre le système structuré des motifs ordonnant les textes tristaniens (1990: 17).

Tal vez convendría desarrollar el término de *herencia mitológica común*, ya que justifica, en buena medida, los orígenes del *Tristán*. A este respecto, Dumézil propone, como una de las bases de la mitología comparada, el hecho de concebir que tras el lenguaje, en sus tiempos más primitivos, existía ya una civilización común, tanto a nivel intelectual como espiritual, una misma forma de entender el mundo y sus misterios, dentro de lo que podría haber sido el ámbito geográfico y social del pueblo indoeuropeo. Valga lo extenso de la siguiente cita para ilustrar la idea anteriormente expuesta:

La communauté de langage pouvait certes se concevoir, dès ces temps très anciens, sans unité de race et sans unité politique, mais non pas sans un minimum de civilisation intellectuelle, spirituelle, c'est-à-dire essentiellement de religion, autant que de civilisation matérielle. Des vestiges plus ou moins considérables d'une même conception du monde, de l'invisible comme du visible, devait donc se laisser reconnaître d'un but à l'autre de l'immense territoire conquis, dans les deux derniers millénaires avant notre ère, par des hommes qui donnaient le même nom au cheval, les mêmes noms au roi, à la nuée, aux dieux (1986: 10).

Con el paso del tiempo, es evidente que el pueblo indoeuropeo se fue diversificando, expandiendo sus territorios, alejándose progresivamente de sí mismo, para acabar cayendo en una pluralidad más y más grande. Se habrían ido formando distintas ramas o familias de civilizaciones, todas ellas indoeuropeas, pero con una identidad propia y cada vez más individualizada. Las condiciones climáticas, políticas, geográficas, sociológicas e, incluso, ideológicas habrían propiciado estos cambios o nuevas identidades de un pueblo primitivo como el indoeuropeo. Sin embargo, la lengua ya existente de este pueblo, constatada lingüísticamente a través de sus lenguas derivadas, habría fijado toda una ideología que, en gran medida, se habría conservado, no en documentos escritos, pues de sobra es sabido que del indoeuropeo no hemos conservado testimonios en papel, pero sí en la mentalidad y la sabiduría de los habitantes. ¿No estamos, acaso, ante esa especie de “folklore universal” del que nos habla Cuesta (1991: 195)? En definitiva, toda esta ideología, canalizada a través de la lengua, se habría ido extendiendo y particularizando entre los distintos pueblos, que en sus diferentes migraciones surgieron del indoeuropeo, pero siempre conservando, como si de una herencia se tratara, un mismo transfondo común con una serie de rasgos inalterables en su esencia, aunque no en su superficie:

Si distantes dans le temps qu'on suppose les migrations, si diversifiée que l'on conçoit au départ la langue indoeuropéenne commune, elle a cependant fait son office de langue, elle a été un conservatoire et un véhicule d'idées, et il reste improbable que les peuples qui ont parlé ensuite les langues qui en sont issues n'aient rien conservé, rien enregistré de ces idées dans leur plus anciens documents (Dumézil, 1986: 11-12).

Es muy posible que dentro de esta ideología existiera ya algún canto dedicado al amor fatal como desencadenante de lo trágico, pues no pocas obras latinas, griegas, celtas o persas así lo han manifestado en sus literaturas. *Tristán e Isolda* ha sido una de las más conocidas en el ámbito occidental que así lo atestigua.

Beaumarchais no adopta exactamente esta teoría de un origen indoeuropeo, pero, sobrepasando las visiones deterministas de Schoepperle, Saussure o Gallais, afirma la compatibilidad a la hora de defender un origen múltiple sobre el *Tristán*:

Dans l'Antiquité classique circulait de tragiques histoires relatant un amour fatal qui ne pouvait avoir autre issue que la mort des amants; ainsi celle de Pyramus et Thisbé (...). Mais à cet héritage proprement littéraire viennent s'ajouter des éléments puisés dans le folklore. Les analogies ne manquent pas entre les romans de *Tristan* et plus d'une oeuvre orientale comme le *Wis et Ramin* du persan Gurgani, contemporain de Béroul, ou le *Kaïs et Jobhna*, qui circule au XII<sup>e</sup> s. en Syrie (...). De même, il est probable que les romans de *Tristan* procèdent du *Diarmaid et Grainne* irlandais (1984: 2334).

Retomando la idea de un origen indoeuropeo, vemos que Beaumarchais se queda corto, al no encontrar un hilo de coherencia a una pluralidad de *relatos* tan dispares como los que él alude. Este enlace nos viene dado por la noción de *origen indoeuropeo*, mantenido muy posiblemente a través de la tradición, que no es otra cosa que herencia. A este respecto, hemos de afirmar que el origen del *Tristán* se remontaría muy lejos en el orden temporal. Gallais apunta, en este sentido, aunque muy probablemente no esté siendo consciente de ello, que *Wis y Ramin* no es una obra original del siglo XI, sino que ya existía en tiempos muy remotos, incluso anteriores al nacimiento de Cristo:

En effet, l'histoire de Wis et Ramin n'a pas été inventée par Gurgani. Elle existait depuis fort longtemps, une dizaine de siècles peut-être, et avait déjà fait l'objet d'une rédaction en langue pehlvie, soit sous les derniers Sassanides, soit plutôt sous l'une des dynasties iraniennes qui, après l'invasion arabe, reconquirent une certaine indépendance, puisque ses rédacteurs sont qualifiés d'«érudits» (...). V. Minorsky s'est attaché à démontrer que la «matière» de *Wis et Ramin* remontait à l'époque arsacide ou parthe (247 avant Jésus-Christ- 224 de notre ère). Toute l'action est localisée, de façon très cohérente, dans l'Iran du Nord (1974: 97).

Según recoge Gallais, estaríamos ya más cercanos a un origen indoeuropeo en lo referente, al menos, al *relato* persa de *Wis y Ramin*, por lo que, el origen del *Tristán* no se podría situar en una época tan tardía como el siglo XII, sino mucho antes. Además, Gallais también señala un posible origen hindú para *Wis y Ramin y Tristán e Isolda*, lo cual se ciñe aún más a nuestra teoría del origen indoeuropeo. Dicho origen se encontraría en la epopeya india del *Ramayana* (1974: 98). Se trata, pues, de un nuevo ángulo de visión que demanda el hecho de retrotraerse en el tiempo para encontrar los verdaderos orígenes de todo un conjunto de *relatos* en el que *Tristán e Isolda* sería uno más, algo posterior y rápidamente exportado a lo largo y ancho del continente europeo.

En el presente capítulo, hemos pretendido establecer un análisis comparativo de toda una serie de *relatos* muy similares al *Tristán*, para ver en ellos no tanto una fuente de origen, sino un conjunto de *narraciones* que parecen responder, en mayor o menor medida, a un mismo patrón estructural de *arquetipos* y motivos semejantes, que en función de cada civilización se habría concretado de manera diferente, siendo los términos de *feudalismo* y *cortesía* vitales en la originalidad de *Tristán e Isolda*. Somos conscientes de que nos han faltado algunos textos por analizar y aludir, y debemos, por tanto, aprovechar la ocasión para hacerles justicia mencionándolos: nos referimos a los *Mabinogion*, las *Tríadas galesas* o *Kaïs* y *Jobhna*. Si no hemos abordado su estudio ha sido por razones de espacio, pero no porque no se pudieran extraer ricas conclusiones de un análisis comparativo. Seguramente nos ayudarían a perfilar más ese *canto primitivo* que pronto se convirtió en producto de un folklore universal (Cuesta, 1990: 195).

Estamos, pues, ante una nueva visión de un problema que ha sido abundantemente estudiado para caer una y otra vez en la polémica de las disputas y el relativismo. Walter apunta sobre la novedad de este tema: “L’enquête mythologique exigerait de comparer entre eux l’ensemble de témoignages indo-européens pour mieux cerner la probable cohérence mythique qui a précédé la transformation du mythe en roman. Ce travail reste encore à faire”(1989: 14).

Igualmente, Cuesta quiere sumarse a la opinión de todos aquellos que aún abogan por ofrecer un rayo de luz frente a lo que ha sido una de las cuestiones más tenebrosas y arduas para la literatura y, al igual que Beaumarchais, termina abogando por una aceptación plural sobre la procedencia del *Tristán*, al tiempo que defiende la validez de todos aquellos estudios que se centran en la cuestión de los orígenes de la célebre leyenda:

Las fuentes de la materia tristaniana son, como puede verse, variadas. Ninguna de las teorías respecto a su origen posee argumentos irrefutables. Philippe Walter advierte que es labor inútil intentar desentrañar los orígenes del tema de Tristán, pues es imposible llegar a una conclusión definitiva. Sin embargo, aunque el misterio de la creación de este mito occidental sobre el amor ligado a la fatalidad y la muerte permanezca, toda investigación acerca de sus elementos primigenios, lejos de ser inservible, es una aportación muy necesaria para ahondar en el significado de una de las obras fundamentales de la literatura medieval occidental (1991: 197).

## **CAPÍTULO V**

### **TRISTÁN E ISOLDA Y LA RELEVANCIA DEL MITO GRECOLATINO EN LA CONFIGURACIÓN DE LO MASCULINO Y LO FEMENINO**

## 1. INTRODUCCIÓN

Como señala De Riquer (1984: 125), las más antiguas manifestaciones del *Tristán*<sup>56</sup> ya se nos presentan como prueba indiscutible de la fuerte influencia que esta historia sufrió en su proceso de elaboración legendaria y literaria por parte de toda una serie de mitos de muy distinta índole, aunque fácilmente agrupables en torno a dos dominios de extensión: lo épico y lo erótico. Esta influencia es perfectamente comprensible si tenemos en cuenta la enorme impronta de la literatura proveniente de la Antigüedad Grecolatina en el panorama literario francés del siglo XII. De hecho, precisamente el *roman* se inicia con el significado original de *traducción en romance* de un texto antiguo. Si bien la traducción no era, en modo alguno, exacta, sino más bien una *adaptación*. Adam nos aclara en este sentido: “Les poètes latins de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, spécialement dans l’ouest de la France (Marbode, Baudri de Bourgueil, Hildebert de Lavardin) avaient redécouvert le charme des grands thèmes narratifs antiques et des récits mythologiques. Virgile, Stace, Ovide surtout redevenaient des modèles” (1972: 19).

Asimismo, De Riquer concreta a este respecto que el autor del *Tristán*<sup>57</sup> debía ser un buen conocedor de la mitología grecolatina, en gran parte, debido, como es lógico, a la influencia literaria de la que anteriormente acabamos de hacer mención:

(...) lo que parece totalmente cierto e indiscutible es que la novela de *Tristán*, tal como la podemos estudiar en sus más antiguas manifestaciones, es obra de un escritor que conocía muy bien la mitología grecolatina. Y ello es tan evidente que basta estar medianamente enterado de las fábulas clásicas para advertir su reflejo en el *Tristán*, situadas en un nuevo ambiente (1984: 125).

Es, pues, momento de mencionar o de empezar a concretar cuáles han sido estos mitos que se han ido intercalando en la elaboración literaria de la leyenda. En este sentido, uno de los más evidentes es el mito de Teseo y su relación con el Minotauro a través del combate. En efecto, hay una extraordinaria similitud entre estos dos mitos y la pugna de Tristán contra el gigante Moroldo para librar a su país de un injusto tributo,

---

<sup>56</sup> Aunque De Riquer no lo explicita, deducimos entre estas manifestaciones la mención indirecta de las versiones de Béroul, Eilhart von Oberg, Thomas d’Angleterre o el mismo Gottfried von Strassbourg, por sólo citar las más significativas, relativas al último tercio del siglo XII y los primeros años del XIII.

<sup>57</sup> Es muy posible que se nos esté haciendo referencia al primitivo modelo inicial. De ahí que Martín de Riquer hable de un único autor de una obra que no se conserva. Esta hipótesis ha sido defendida por buena parte de la crítica (por el mismo Ferdinand de Saussure) e, incluso, por los propios autores de las versiones medievales conocidas. En este sentido, Adam ha apuntado: “Il se pourrait que la légende de Tristan eût été racontée en français dès 1150-1160. Les oeuvres ultérieures impliquent l’existence d’un modèle initial perdu” (1972: 20).



a través del cual Cornualles estaba obligado a entregar una cantidad fija de jóvenes y doncellas cada año<sup>58</sup>. Igualmente, el motivo de las velas blancas o negras perteneciente al mito de Teseo también se retoma en la historia del *Tristán*, aunque desplazado de su motivación original, como veremos más adelante. Incluso el nacimiento y formación de Tristán y de Teseo presentan no pocos paralelismos, ya que el mito teseico ha sido uno de los que más profundamente han penetrado en la leyenda del *Tristán* para configurar buena parte del sentido épico de la obra, por un lado, y la identidad de lo masculino ligada al ámbito de lo heroico, por otro.

Sin embargo, existen toda una serie de mitos de índole erótica y romántica que configuran la identidad del elemento femenino en la leyenda. Por ejemplo, el engaño de Isolda de las Blancas Manos, quien dice a Tristán que son negras las velas de la nave en la que acude Isolda la Rubia para salvarlo, produce la muerte de los dos enamorados, en sus detalles muy parecida a la de Píramo y Tisbe. De la misma forma, la relación de Tristán con Isolda la Rubia e Isolda de las Blancas Manos reproduce, en gran medida, la situación de Paris, hijo de Píramo, quien, tras haber seducido a la joven Enone, la abandona y vive un largo y famoso amor con Helena. Más tarde, herido por Filóteles, envía a buscar a Enone, mujer que poseía grandes poderes curativos, al igual que Isolda la Rubia. Enone, al principio, se niega a curarlo por despecho, pero pronto se arrepiente y acude junto a Paris, quien acaba muriendo al haberse enterado de su primera negativa. ¿No es acaso un fiel reflejo de la muerte de Tristán? Por otra parte, la joven y hermosa Medea, hechicera y con grandes conocimientos en medicina, recuerda también la curiosa figura de Isolda. En último lugar, dos mujeres que igualmente participan en la configuración de lo femenino (Isolda la Rubia / Isolda de las Blancas Manos) son Procris y Fedra. Procris aparece en la mitología grecolatina como la mujer infiel, puesta a prueba y descubierta por su marido, viéndose obligada a abandonarlo, aunque posteriormente regrese junto a él. Igualmente, Procris también posee artes medicinales que ayudarán a salvar al enemigo (Minos en el mito grecolatino y Tristán en el caso de nuestra leyenda). Con respecto al *personaje* de Fedra, resulta el más claro exponente de la mujer celosa y vengativa, naturaleza que adoptará el *personaje* femenino de Isolda de las Blancas Manos. En efecto, al ver Fedra que no es correspondida sentimentalmente por su amado Hipólito, decide acabar con la vida de éste a través de una mentira, episodio que recuerda la *escena* en la que, intencionadamente, Isolda de las Blancas

---

<sup>58</sup> Obsérvese, incluso, la coincidencia del tributo en lo que respecta a las exigencias del Minotauro. Para ello, aconsejamos acudir a Grimal (1990: 361-362).

Manos confunde el color de las velas, teniendo como único objetivo la muerte de Tristán para vengar así su dolor y su despecho. En especial, es la esencia femenina lo que el *Tristán* parece haber tomado de estos mitos griegos o, al menos, tener en común. A este respecto, bien se podría terminar afirmando :

Tanto Fedra como Procris o Enone encarnan la imagen de una mujer celosa y, a pesar de ello, amante tierna y fiel, atormentada por el abandono, la lejanía y la infidelidad de su amado. A este respecto, todas ellas recuerdan los celos y sufrimientos de Isolda, a causa del exilio de Tristán en Bretaña y de su matrimonio con otra mujer, Isolda de las Blancas Manos (Morales, 1999a: 62).

Vemos, pues, todo un ensamblaje de mitos que han configurado en *Tristán e Isolda* lo épico-masculino y lo erótico-femenino, ofreciendo a los *personajes* principales toda una serie de rasgos invariables en el tiempo. Sin embargo, no son éstos los únicos mitos que han intervenido en nuestra leyenda. Por ello, nos gustaría hacer mención, siguiendo las aportaciones de De Riquer (1984: 125), del dramático tema de la soledad de Filócteles, abandonado por los griegos en la isla de Lemnos porque no podían aguantar el mal olor que desprendía su herida. Ello nos recuerda el episodio en el que Tristán debe partir en barca hacia la isla de Irlanda, porque el hedor de la herida que le había causado la lanza envenenada del gigante Moroldo se hacía insoportable para la corte de Cornualles, habiendo llegado, incluso, a aislar socialmente al héroe. Finalmente, el *Tristán*, en tanto que mito de amor fatal que conduce ineludiblemente a la muerte, recuerda, según Baumgartner, el símbolo de Eros y Thanatos indisolublemente unidos: “Le *Tristan* est d’abord un récit légendaire dont la genèse nous est bien mal connue et qui a donné naissance dès le XII<sup>e</sup> siècle à l’un des mythes fondateurs de l’Occident, le mythe de l’amour fatal menant à la mort, Eros et Thanatos indissolublement mêlés” (1987: 5).

Igualmente, Cuesta añade a esta considerable lista de mitos, entre los que reconoce los ya mencionados de Píramo y Tisbe o Paris y Helena, el mito de Eneas y Dido, ya que, según ella, la historia de Tristán e Isolda bien podría entrar en parangón con todas estas parejas de amantes míticos. A tal efecto, Cuesta explicita:

El tema de Tristán es uno de los mitos básicos de la cultura europea. Su fama y difusión fue enorme en la época medieval y llegó a convertirse en el mito sobre el amor por excelencia. Los nombres de Tristán e Iseo pasaron entonces a engrosar la lista de los amantes clásicos en un puesto de honor, compitiendo vertiginosamente con las de Paris y Helena, Eneas y Dido o Píramo y Tisbe (1991: 185).

Empecemos, pues, viendo cómo cada uno de estos mitos influye en la elaboración de la leyenda de los amantes de Cornualles en lo concerniente al *espacio*, situaciones, motivos, *personajes*, *dinámica actancial*, etc.

## 2. LA CONFIGURACIÓN DE LO MASCULINO-HEROICO Y LO MASCULINO-TRÁGICO A TRAVÉS DE LO MITOLÓGICO

Según Saussure en sus apuntes inéditos sobre las leyendas germánicas, el mito de Teseo ha sido el que más ha influido en la elaboración del *Tristán*, especialmente en lo que se refiere a la configuración de los rasgos del héroe. Cabría preguntarse, pues, los motivos que justifican esta influencia en una leyenda cuyo origen es esencialmente céltico. Morales, tras examinar detenidamente los apuntes del lingüista ginebrino, llega a la conclusión de que el mito de Teseo fue refundido en la Edad Media por un clérigo galés que debía de conocer las fuentes clásicas. En este sentido, hemos de tener en cuenta que Gales es uno de los lugares que se han apuntado como foco originario de la primera compilación literaria del *Tristán*, llevada a cabo por un tal Breri, como la crítica se ha puesto de acuerdo en señalar. Así pues, la influencia del mito se habría desencadenado en las islas británicas, concretamente en Gales, por lo que es muy posible que Breri, en tanto que poeta gaélico, conociera y hubiera leído la adaptación del mito de Teseo y, cautivado por la misma, la hubiera trasladado a su primitivo *Tristán*. De ahí que sea éste uno de los mitos que más han influido en la leyenda. Citemos, en este sentido, las palabras de Walter y las de Morales:

Les érudits ont naturellement recherché la trace de ce *Breri-Bleheri* dans les archives. Ils ont trouvé un Gallois conteur d'histoires galloises qualifié de fameux fabulateur (*famosus ille fabulator*) par Giraud de Cambrie à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Ce Bréri était un noble gallois allié des Normands qui venaient d'envahir la Grande-Bretagne. (...). On sait maintenant que c'est le canal grâce auquel la <<matière de Bretagne>> a pu arriver sur le continent et c'est la raison pour laquelle les premiers romans français qui ne sont pas adaptés des oeuvres antiques ont pour cadre l'Angleterre; c'est le cas pour les romans de Chrétien de Troyes et les romans tristaniens entre autres (1989: 17).

Según Saussure, una de las fuentes primordiales de la leyenda de Tristán e Isolda se encuentra en un relato sobre las aventuras de Teseo, escrito en latín por un sabio clérigo de la isla de Bretaña, especie de compilador latino, probablemente de origen galés, gran conocedor de las fuentes clásicas, en el que debió introducir, con cierta libertad, algunas modificaciones formales y de contenido instado tanto por la necesidad de adaptar el conjunto de hazañas teseicas al gusto y mentalidad de la época como de conferirle un sentido narrativo, bajo la influencia de los modelos de narración de su país (1999b: 243).

Una vez justificada esta influencia del mito de Teseo, convendría ver cómo se articula en las versiones analizadas. Según Chocheyras, las relaciones entre Teseo y Tristán o, mejor dicho, los paralelismos que existen entre ambos *personajes* son muy estrechos, respondiendo casi a lo que podríamos concebir como un mismo patrón de *personaje-héroe*. Dentro de este patrón común, Chocheyras distingue cinco aspectos relativos a Teseo que bien podríamos aplicar al *personaje* de Tristán. Veámoslos y comentemos a posteriori cómo dichos rasgos se articulan en nuestro *personaje*:

- 1/ Thésée est élevé par un père nourricier et un “gouverneur et maître”, tous deux nommés.
- 2/ Thésée est un “nouveau venu et un étranger” à la cour du roi (son père en l’occurrence), “qui n’avait pas d’enfant” et qui le désigne pour lui succéder, ce qui suscite la jalousie des (cinquante!) neveux du roi.
- 3/ Thésée remporte une (première) victoire sur un monstre qui terrorise les habitants de la région et se rend ainsi populaire.
- 4/ Thésée est ému par le sort de ses citoyens soumis aux exigences d’un tribut de chair fraîche à envoyer à un monstre gardien d’une île. Le choix se fait par tirage au sort, mais Thésée s’offre comme champion de cette cause.
- 5/ Sur l’île, il est aidé par la fille du roi, éprise de lui. Après avoir tué le monstre, il la ramène avec lui (mais c’est pour l’abandonner après avoir débarqué dans une île plus petite, Naxos) (1996: 134).

En efecto, Tristán, al igual que Teseo, es criado y educado (según la versión de Gottfried von Strassbourg) por un padre adoptivo de nombre Rual, senescal del reino de Parmenia e, igualmente, por un maestro de armas llamado Gouveral. Por otro lado, como en Teseo, Tristán acude a la corte del rey Marco (tío y padre adoptivo del joven) como un recién llegado extranjero, tras el rapto de los comerciantes. Además, este rey, Marco, no tendrá descendencia, por lo que, tras confiar ciegamente en Tristán, lo elegirá como sucesor de su reino, aspecto que indudablemente conllevará la envidia de la alta baronía de Cornualles<sup>59</sup>. De la misma forma, Tristán encarna la imagen del héroe victorioso que vence a Moroldo, ser monstruoso que aterrorizaba a los habitantes de Cornualles y que en Teseo encuentra su *personaje* paralelo en la figura del Minotauro. Ello le facilitará al héroe el favor y la fama entre su pueblo<sup>60</sup>. En cuanto a la naturaleza del tributo, tanto en el mito como en la leyenda presentan una coincidencia perfecta. En ambos casos, el pago consistía en entregar una cantidad fija de jóvenes y doncellas

---

<sup>59</sup> En el mito de Teseo estos oponentes se corresponderían con la dinastía de los Palantidas, quienes, como en la leyenda de Tristán, tenían pretensiones al reino de Egeo, dado que, en principio, éste no tenía sucesor.

<sup>60</sup> Aspecto fácilmente constatable en la versión de Béroul. Concretamente, nos referimos a la *escena* en la que el pueblo pide un juicio justo a Marco, teniendo en cuenta el agradecimiento que siente por Tristán al haberlo liberado del injusto tributo del Moroldo.

(“carne fresca”, como nos dice Chocheyras). Ello provoca que el héroe (Teseo / Tristán) se sienta consternado y decida ser él quien acabe con el monstruo, un monstruo que, por cierto, en ambos casos se nos muestra como guardián de una isla (Irlanda en *Tristán e Isolda*, Creta en el mito de Teseo). Finalmente, en la isla el héroe recibe la ayuda de una joven muchacha que se enamora de él. Así, Ariadna entrega a Teseo un ovillo de hilo para que pueda salir del laberinto, una vez que haya acabado con el Minotauro<sup>61</sup>. De la misma forma, será Isolda quien cure a Tristán en la isla de la mortal herida del Moroldo. Además, en los dos casos, el héroe termina llevándose a la mujer enamorada, pero acaba por abandonarla. Teseo abandona a Ariadna en la isla de Naxos y Tristán abandona a Isolda en Cornualles; primero, al entregarla como esposa a su tío y segundo, al dejarla sola una vez que se exilie en Bretaña.

Como particularidad, nos gustaría añadir a los paralelismos encontrados por Chocheyras que en ambas situaciones el héroe termina desposándose con una mujer diferente a la que le salvó la vida. Así, Teseo se casará con Helena y Tristán con Isolda de las Blancas Manos.

En cualquier caso, el panorama que nos muestra Chocheyras con respecto a la formación del héroe, el reencuentro con sus orígenes y la victoria reconocida sobre el monstruo ya aparece recogido por Saussure en una recomposición que él mismo efectúa sobre lo que concibe como un “*eslabón perdido* del ciclo de Tristán, en el que podemos constatar una sorprendente cercanía al mito griego”(Morales, 1999b: 245).

Como vemos, el mito de Teseo ha influido notoriamente en la configuración del personaje heroico-masculino (Tristán), pero la influencia de este mito se hace extensible a otras categorías narratológicas como, por ejemplo, la *coordinada espacial*. Tanto en Teseo como en la leyenda de Tristán contamos con tres lugares claramente diferenciados que vertebran la *estructuración espacial* en ambos casos. En Teseo, los tres lugares serían, según Saussure, Trézène, Athènes y Crète:

Roman primitif de Thésée

Les TROIS PAYS

(...)

La légende <primitive> a <pris au grand sérieux> <la> Trézène et Athènes comme deux pays séparés par une distance considérable. Il découle de là que l'ensemble du drame doit se passer dans trois pays <également importants>: Trézène, ou pays où naît le héros, Athènes, ou pays où vit son père, Crète, pays où seront les aventures.

---

<sup>61</sup> Según Grimal (1990: 508), en otras versiones del mito no se trataba de un ovillo, sino de una corona luminosa que Dionisio había entregado a Ariadna como regalo de boda.

(Trézène). Parmenie partie <sympathique>, comme lieu de naissance <et comme lieu du royaume plus ou moins clair>, du héros.

Athènes, deuxième patrie <sympathique>, comme lieu du royaume <très claire> de son père.

La Crète, royaume étranger presque toujours <désigné comme île> où se passent les grandes aventures (Meli y Marinetti, 1986: 302-303).

Esta estructuración espacial tripartita tendrá un reflejo perfecto en el *Tristán*. En efecto, en esta última tres son los *espacios* que cobran especial interés en la vida del héroe; Cornualles como *espacio* del padre adoptivo, al igual que lo fuera la región del Ática en Teseo, Leonnois como *espacio* de la primera patria en la que nace el héroe (lugar que encuentra su paralelo en la región de Trecén, según explicita Saussure); y, finalmente, Irlanda como *espacio* de la aventura heroica, que se correspondería con la isla de Creta en el mito de Teseo, lugar en el que el héroe se enfrentará contra el Minotauro. Hemos de añadir, además, que siempre aparece el mar como elemento de conexión entre estos *espacios*, convirtiéndose en el medio en el que el héroe (Tristán / Teseo) pasará de un sitio a otro. De hecho, el mito y la leyenda se nos presentan como dos historias donde, por unos u otros motivos, resulta esencial la movilidad marítima como elemento que otorga dinamismo accional en los *relatos*. Sobre las correspondencias espaciales y la doble estructura tripartita aplicable a Teseo y a Tristán, Saussure las esquematiza de la siguiente manera:

<hr/> Pays de Marque: <i>La Cornuailles</i> (Thomas: toute l'Angleterre (Bédier: 77 milieu)	= Attique.
<hr/> Pays de Riwalen= <i>Leonnois</i> Ermenie. Ville Kausel Thomas et consorts (Saga: Bretagne, 'Bédier 64 note' Ermenie est là une ville de Brétagne, Bédier p. 2 note)	= Trézène.
<hr/> Pays de Gormond: <i>Irlande</i> Pays de Morgan: Pays de Jovelin: <P. 255 Bédier> Dans toute la version de Thomas, il n'y a pas <i>de navigation</i> entre Ermenie et pays-Morgan entre Ermenie et pays-Jovelin Tandis qu'il n'y a navigation de Cornuailles en Ermenie <(Embarquement de Riwalen, Bédier 21-22. Et de Tristan p. 69> et de Cornuailles au pays-Jovelin. (fin du roman).”	= Crète

---

(Meli y Marinetti, 1986: 287).

Con respecto al carácter épico-masculino de ambos *personajes* (Tristán / Teseo), también encontramos bastantes coincidencias. Además, éstas seguirán un orden evolutivo muy similar en los dos *personajes*. A la luz de lo expuesto, convendría, pues, profundizar y ampliar el esquema inicial propuesto por Chocheyras para reflejar las concomitancias de sendos héroes.

Dentro de una primera fase de interrelación en lo que respecta a la categoría narratológica de ambos *personajes*, nos gustaría ocuparnos del nacimiento y la infancia del héroe. A este respecto, Morales sostiene que:

En Tristán como en Teseo, el lugar de nacimiento se encuentra lejos del país que el héroe heredará y convertirá en su patria principal. No obstante, presenta un rasgo diferencial entre el mito griego y la leyenda céltica. Trecén es un país extranjero para el padre de Teseo, en cambio Ermenia lo es también, pero no para el padre natural de Tristán, sino para su madre (1999b: 252).

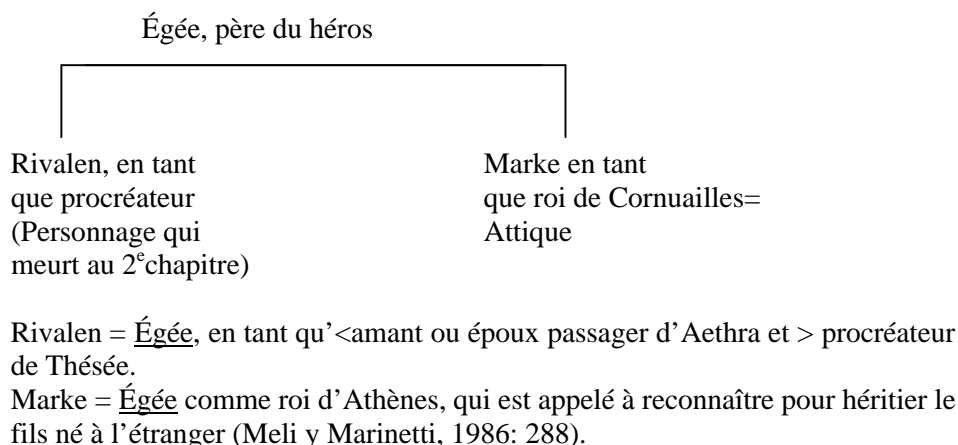
En efecto, se trata de dos nacimientos en extrañas circunstancias, fuera del matrimonio y, sobre todo, desligados de la figura paterna. Saussure apunta al respecto:

Thésée naît de l'union hors mariage de sa mère avec un prince étranger qui est l'hôte de sa famille, et se trouve ainsi ne pas habiter dans son enfance le royaume paternel où il se rendra plus tard.  
Tristan est engendré de même, ou du moins conçu de même, mais justement dans le pays qu'il habitera plus tard (Meli y Marinetti, 1986: 289).

Recordemos, en este sentido, que Egeo había decidido abandonar a su hijo por miedo a las represalias que pudieran emprender contra él los cincuenta hijos de Palante. En cuanto a Tristán, su padre biológico, Riwalen, muere asesinado en un enfrentamiento contra Morgan, antes de que el niño hubiera nacido. Igualmente, el lugar de nacimiento está alejado del país que posteriormente el héroe heredará o podrá heredar. Teseo nació en Trecén, ya que Egeo se había desviado de su ruta para ir a consultar al rey de este lugar, Piteo, sobre su paternidad futura:

Se contaba que Egeo, no logrando tener hijos de sus sucesivas esposas, había ido a consultar el oráculo de Delfos. La contestación del Dios se había efectuado a través de unos versos oscuros que prohibían <<desatar el orden de vino antes de haber llegado a la ciudad de Atenas>>. No comprendiendo el significado de estas palabras, Egeo se había desviado de su ruta para ir a consultar al rey de Trecén, Piteo, uno de los hijos de Penélope. Piteo comprendió inmediatamente el sentido del oráculo; se las arregló para embriagar a Egeo, y por la noche puso a su lado a su hija Etra. Egeo se unió a ella y Etra concibió un hijo, que sería Teseo (Grimal, 1990: 505).

Sin embargo, Egeo era rey de Ática. En el caso de Tristán, el niño nace igualmente alejado del reino del que luego será declarado heredero, es decir, Cornualles, pero convendría llevar a cabo una serie de precisiones. Tristán nace alejado de Cornualles, aunque, a diferencia de Teseo, nace en la patria de su padre biológico, puesto que Riwalen era rey de Leonois<sup>62</sup>. Saussure da una explicación lógica a este hecho en defensa de la influencia del mito de Teseo en el *Tristán*. Para él, esta discrepancia podría justificarse a través de una serie de *traslaciones*, que se han operado, a nuestro entender, sobre todo en la categoría narratológica de los *personajes* con respecto al *Tristán*. Convendría, en primer lugar, precisar el término de *traslación*. Morales lo explica diciendo que “un mismo personaje mítico se ha desdoblado en dos distintos en la leyenda o, al contrario, que un mismo personaje de la leyenda ha recibido sus rasgos caracteriales y funcionales de dos distintos del mito griego”(1999b: 252). Así, Saussure observa que Egeo, en tanto que padre biológico de Teseo, se correspondería con Riwalen, pero Egeo se ha desdoblado igualmente en el *personaje* del rey Marco, en tanto que rey del Ática que ofrecerá su reino en herencia al hijo recién llegado del extranjero. Recordemos que Marco hace lo mismo al nombrar a Tristán heredero de Cornualles. Encontramos, pues, un nuevo paralelismo en el ámbito de los *personajes* entre el mito y la leyenda, recogido por Saussure en el siguiente esquema:



Hasta aquí hemos visto en el mito de Teseo el primer proceso de *traslación* en lo referente a los *personajes* del que habla Morales, pero el proceso inverso que igualmente señala también aparece en este mito y en torno a estos *personajes*. En efecto, Saussure ve en Marco una unión de dos *personajes* míticos: Piteo, por una parte y Egeo,

<sup>62</sup> Según Bern Diezt en una de sus notas finales a la versión de Gottfried, nos dice que “la región de Leonia, al sur de Escocia, en la versión temprana se daba como la verdadera patria de Tristán. Más tarde, ésta pasó a situarse en la zona de Saint Paul de León, en la costa bretona, dato que pudo escapársele a Gottfried, quien ignoraría entonces que Lohnois y Parmenia pueden significar lo mismo”(1987: 251).



por otra. De Piteo toma como rasgo caracterial el hecho de ser familiar directo de la madre del héroe. Como sabemos, Piteo era padre de Etra, madre de Teseo, al igual que Marco es hermano de Blancaflor, madre de Tristán. Con respecto a Egeo, aparte de ser padre biológico de Teseo, también será el encargado de reconocer a su hijo extranjero como heredero de su reino. De igual forma, Marco es tío de Tristán, pero pronto se convierte en padre adoptivo y, como tal, decide nombrar a Tristán heredero de Cornualles. Todo este haz de relaciones queda refrendado por Saussure de la siguiente manera:

Pithée, <grand-père maternel>  
 Marke, en tant que chef de la famille maternelle.  
 (Rôle qui cesse plus tard).

Marke =

1.	Égée comme roi d'Athènes, qui est appelé à reconnaître pour héritier le fils né à l'étranger.
2.	Pithée comme <le père d'Aithra> (Meli y Marinetti, 1986: 288).

Otro de los motivos comunes entre el mito y la leyenda es la oposición que encuentra el héroe a la hora de convertirse en heredero al trono por parte de otras instancias que igualmente aspiran a él. En efecto, en el mito de Teseo la dinastía de los Palantidas quería aprovecharse de la posible esterilidad de Egeo para terminar usurpando el trono. Para demostrarlo sólo basta tener en cuenta la obra de Plutarco en la que narra la vida de Teseo como si hubiera sido histórica: “Jusque-là les Pallantides nourrissaient l'espoir de s'emparer du trône après la mort d'Égée, qui n'avait pas d'enfants. Mais lorsqu'il eut désigné Thésée pour lui succéder, ils ne purent supporter l'idée qu'au règne d'Égée (...) ferait suite celui de Thésée, qui était un nouveau venu et un étranger”(1957: 23).

De la misma forma, en el mito de Tristán, un determinado sector de la alta baronía<sup>63</sup> se opone a que Marco sea feliz con su mujer y pueda llegar a tener descendencia. Si, además, logran eliminar a Tristán, la usurpación de Cornualles será mucho más fácil. En definitiva, tanto en el mito como en la leyenda se intenta poner de relieve la imagen de un rey (Marco / Egeo), sin descendencia, que desencadenará toda una serie de conflictos (deseos de usurpación por parte de la alta baronía francesa y la dinastía de los Palantidas, respectivamente). La respuesta a éstos se encontrará en la actitud del propio héroe, puesto que tanto Tristán como Teseo acabarán aniquilando a

<sup>63</sup> Dicho aspecto se aprecia de manera determinante en la versión de Bérout, concretamente en los *personajes* de Ganelón, Denoalan y Godoïne.

este sector de oposición. La forma de asesinarlos, tendiéndoles una emboscada, también será bastante similar en el mito y en la leyenda.

Hasta aquí hemos visto toda una serie de coincidencias que atañen al héroe y a su entorno, pero en la configuración de lo masculino-heroico en el *personaje* de Tristán ha jugado un papel de vital importancia el mito del Minotauro, elemento que igualmente se entrelaza con el mito de Teseo y que encuentra su paralelismo en el *personaje* de Moroldo. Una primera concomitancia entre ambos es su naturaleza monstruosa. A tal efecto, se podría indicar:

(...) la figura del monstruo, en ambos relatos, presenta ciertos rasgos fundamentales en común.

Pertenece a la raza humana por un parentesco, formando parte de la familia de un rey tirano: Pasífae, esposa de Minos, comete adulterio con un toro enviado por Posidón. De esta unión engendra un ser híbrido de hombre y animal, que, por la relación de parentesco resulta ser hermano de Fedra y Ariadna. En la leyenda de Tristán, Moroldo, aunque es un ser humano (barón o duque), tiene un aspecto y fuerzas monstruosas y es miembro de la familia de Gurmun el Audaz, rey de Irlanda, quien está casado con su hermana (Morales, 1999b: 255).

Sobre el Minotauro, Falcón apunta que se trataba de un “un monstruo cretense que tenía cuerpo de hombre y cabeza de toro”(1997: 418). De Moroldo, no se puede decir que fuera un monstruo exactamente, pero Gottfried von Strassbourg nos lo presenta como un ser terrible y de fuerzas monstruosas: “(...) en combat singulier il aurait fallu vaincre le fort Morolt, qui était si impitoyable et si terrible qu’il suffisait de le regarder en face pour abandonner tout aussitôt le projet de risquer sa vie contre lui et se retrouver sans courage, comme une femme”(Gottfried von Strassbourg, 1995: 467).

Igualmente, la naturaleza del tributo en ambos casos era exactamente la misma. En Teseo, pasada una cantidad fija de tiempo, los atenienses debían pagar un tributo por la muerte de Androgeo, hijo de Minos, ofreciendo en sacrificio al Minotauro un número determinado de jóvenes y doncellas. Además, es fácilmente presumible que estos jóvenes pertenecieran a lo más selecto de la aristocracia porque, según recoge Grimal (1990: 507), en el último de los sacrificios se encontraba Peribea, hija de Alcatoo, rey de Megara. En *Tristán*, tal y como lo recoge Gottfried von Strassbourg, también debía pagarse, pasado un determinado tiempo, una cantidad fija de jóvenes, aunque no de doncellas<sup>64</sup>. Sin embargo, como coincidencia con el mito, los jóvenes debían ser los hijos de los nobles: “Et il ordonnait que parussent devant lui les barons et leurs pairs de

---

<sup>64</sup> En otras versiones como la de Eilhart von Oberg, el tributo sí se compone de jóvenes y doncellas, aunque no necesariamente debían ser nobles. La cuestión del tributo cambia, pues, en algún detalle, dependiendo de la versión, si bien se respeta la idea del pago con una cantidad determinada de jóvenes.

Cornuailles et d'Angleterre. En sa présence ils devaient tirer au sort qui parmi eux allait lui livrer son enfant. En effet, chaque pays devait lui remettre trente enfants seulement des garçons, point de filles”(Gottfried von Strassbourg, 1995: 467).

En cualquier caso, tanto en el mito como en la leyenda, el héroe (Tristán = Teseo) sale vencedor, acaba con la vida del monstruo, libera a su pueblo del injusto tributo y, por consiguiente, alcanza la fama y el reconocimiento frente a su pueblo. El héroe recibe, pues, la sanción épico-heroica en lo que se refiere a la definición de su identidad. Para ello, eso sí, ha precisado en ambos casos la ayuda del elemento femenino: Ariadna al darle el ovillo para que no se pierda e Isolda al curar la mortal herida que Moroldo le había propinado en el combate. Además, en los dos *relatos* ambas jóvenes son familia del monstruo: Ariadna es hermana del Minotauro e Isolda, sobrina, por vía materna, de Moroldo.

Hasta aquí hemos analizado las concomitancias entre el mito y la leyenda desde un punto de vista *espacial* y, sobre todo, teniendo en cuenta los paralelismos entre Teseo y Tristán hasta que ambos reciben lo que en *Narratología* denominaremos la *sanción heroica*. Sin embargo, existe un episodio común a ambos *relatos* que muy poco tiene que ver con la configuración de lo heroico-masculino. Se trata del episodio de las velas negras, un elemento que podríamos considerar desplazado en el paso del mito a la leyenda por las razones que a continuación esgrimiremos. Sin embargo, antes nos gustaría avalar la presencia de este episodio en la leyenda con las aportaciones de Chocheyras, quien afirma la excesiva importancia de esta *escena* cuando del mito teseico han influido otros muchos elementos como ya hemos visto en detalle, partiendo de las aportaciones del propio Chocheyras y complementándolas con el exhaustivo examen que Saussure lleva a cabo sobre este mito:

Comme Bédier et, à sa suite, Varvaro ne s'intéresse qu'au motif de la voile noire, transposé dans l'épisode d'Iseut aux Blanches Mains, ils ne citent pas la première phrase, qui pourtant intéresse, elle, non pas un motif particulier, mais un thème plus général, commun à l'histoire de Tristan et celle de Thésée; la victoire sur le monstre avide de chair fraîche et le fatal oubli (1996: 131).

Si hablamos de un elemento desplazado, algo que ya ve Chocheyras, se debe a que en Teseo es producto de la fatalidad o el olvido el hecho de no cambiarle el color a las velas, mientras que en el *Tristán* las velas del barco se han cambiado y, si Tristán las cree negras, se debe a que Isolda de las Blancas Manos, en un acto de plena conciencia y de venganza cruel, tras haberse enterado de que Tristán no la ama, decide mentirle,

diciéndole que el color de éstas es negro en lugar de blanco, lo cual significaría que el navío regresa sin Isolda la Rubia. Así pues, mientras que en el mito la confusión provoca la muerte del padre del héroe, es decir, Egeo, en la leyenda la mentira de Isolda sobre el color de las velas provocará la muerte del propio héroe, Tristán, al pensar que Isolda la Rubia no ha venido porque ha dejado de amarlo.

Justificado, pues, el desplazamiento del episodio mítico inicial, convendría precisar qué elementos han quedado más o menos inmutables en el paso del mito a la leyenda. Uno de ellos, como es evidente, será el color de las velas. En ambos casos, el blanco queda ligado al optimismo y las buenas noticias, mientras que el negro augura todo lo contrario: la fatalidad, la muerte y la derrota en la empresa inicial. Egeo, al ver las velas negras, piensa que su hijo Teseo ha sido asesinado por el Minotauro. En el caso de Tristán, éste cree que si las velas son negras se debe a que Isolda ha rehusado venir a curarle. Además, tanto en el mito como en la leyenda la elección en el color de las velas implica el establecimiento de un contrato previo entre dos personas (Teseo-Egeo, Tristán-Kaherdin) para que una de ellas (Egeo-Tristán) pudiera tener conocimiento lo antes posible sobre el éxito o fracaso de la empresa. Finalmente, el episodio de las velas, tanto en Teseo como en Tristán, se nos presenta como un elemento desencadenante de la tragedia y la muerte, debido, en gran medida, a la idea de fatalidad que lo envuelve tanto en el mito originario como en la leyenda resultante.

Nos gustaría, pues, concluir recordando todas y cada una de las influencias que el mito de Teseo ha ejercido en el *Tristán*, ya no sólo en torno a la configuración de lo masculino-heroico, sino a la misma estructuración de los elementos narratológicos que componen el armazón de esta obra literaria. Ello no es de extrañar si tenemos en cuenta que, para Saussure, al igual que para muchos otros autores, como ya vimos en nuestro *Estado de la cuestión*, existió, antes de que aparecieran las tan conocidas versiones de Bérroul, Thomas, Eilhart, Gottfried, etc., una versión primitiva o *arquetipo* sobre la materia tristaniana, en la que el mito de Teseo estaría aún muy latente. De ahí el paralelismo narratológico que, acto seguido, demostraremos, sirviéndonos de la ayuda de un cuadro recopilatorio. Sin embargo, nos gustaría antes hacer mención de la siguiente cita para ilustrar la idea de relación-fusión que existe entre este mito y la leyenda:

El lingüista ginebrino, tomando como punto de partida la incidencia de este supuesto relato primitivo de Teseo en la elaboración de la leyenda de Tristán e Isolda y bajo la influencia de la mitología comparada de Max Müller y del evolucionismo, intenta reconstruir el poema más antiguo que la tradición oral

elaboró de la leyenda, lo que podemos denominar *protopoema*, siguiendo el modelo de *prototipo*, del que nos habla en su *Cours de Linguistique Générale*. Para dicha reconstrucción se sirve de la comparación de todas las versiones de *Tristán e Isolda* con el relato mítico, tratando de probar que ese primer poema, elaborado por la tradición oral, raíz de las diferentes ramificaciones de la leyenda, resultó de la fusión del mito de Teseo con la historia tristaniana (Morales, 1999b: 245).

A continuación y para concluir, mostramos un cuadro sinóptico en el que exponemos las constantes de índole narratológica (*personajes, espacio, tiempo, etc.*) que no han sufrido prácticamente alteración y que corroboran que en la narración de *Tristán e Isolda* subyace buena parte del *relato* de Teseo, quizá de ese *relato* escrito en Inglaterra por un clérigo, del que nos habla Saussure:

Personajes/Tiempo/Espacio/Situaciones y Elementos míticos	Personajes/Tiempo/Espacio/Situaciones y Elementos legendarios	Relación que justifica la naturaleza del paralelismo
1. Teseo	1. Tristán	1. Héroe salvador de un reino que se le promete en herencia
2. Minotauro	2. Moroldo	2. Monstruo contra el que el héroe debe enfrentarse para librar al pueblo del soberano-padre de un injusto castigo
3. Tributo	3. Tributo	3. Cantidad fija de jóvenes que el pueblo debía pagar cada cierto tiempo al monstruo
4. Ariadna	4. Isolda la Rubia	4. Mujer destinada a ayudar / salvar al héroe en su empresa de acabar con el monstruo
5. Palantidas	5. Barones felones de Cornualles	5. Sector que se opone a que el héroe ocupe el trono por derechos de sucesión
6. Velas blancas / negras	6. Velas blancas / negras	6. Confusión en el color de las velas, lo que conllevará la tragedia y la muerte de algún personaje
7. Trecén / Ática / Creta	7. Leonois / Cornualles / Irlanda	7. Rito iniciático del héroe: a) Espacio del nacimiento y formación educativa y en el manejo de las armas b) Espacio del reconocimiento social y la recompensa futura c) Espacio del enfrentamiento y la sanción heroica
8. Egeo Egeo / Piteo	8. Rivalen / Marco Marco	8. Relación parental y sucesión al trono. Estrecha relación familiar con la madre del héroe
9. Cronología temporal relativa a la vida de Teseo	9. Cronología temporal relativa a la vida de Tristán	9. Sucesión de hechos en la coordenada temporal marcados por el proceso de formación de un héroe y por la continua configuración de su identidad como tal
10. Cónidas	10. Gouvernal	10. Personaje que ayudará al héroe en su instrucción como caballero.

Hasta aquí hemos visto la configuración de lo masculino-épico, pero algunos de los mitos que han influido en la formación de la leyenda dan una perfecta identidad de lo que nosotros llamamos lo masculino-trágico. Tal es el caso del mito de Paris, aunque existen otros plenamente identificables con esta idea de lo masculino-trágico, como son los de Hipólito o Píramo.

Centrándonos en Paris, éste es uno de los mitos que más habrían ayudado a elaborar el carácter trágico de Tristán desde su nacimiento hasta su muerte, es decir, en todo su recorrido biográfico.

La primera concomitancia se encuentra en el nacimiento del niño rodeado de un estigma de fatalidad. Según Falcón “cuando Paris iba a nacer, su madre soñó que daba a luz una antorcha y que ésta incendiaba la ciudad (...). El niño que iba a nacer traería consigo la destrucción de Troya”(1997: 272). Igualmente, Tristán nace rodeado de unas circunstancias extrañas y fatales. Su padre, en la versión de Gottfried von Strassbourg, había muerto antes de que naciera y su madre muere al darle a luz. De ahí que él lleve el nombre de Tristán, cuyo significado es “triste”:

Or, *triste* signifie <<tristesse>>; c’est ainsi que le destin de ses parents donna son nom à l’enfant qui aussitôt fut baptisé sous le nom de Tristan. Son nom de Tristan vient de triste, et ce nom était vraiment en tout point adapté à sa vie. Vérifions-le par l’histoire: nous avons vu en quelle tristesse sa mère le mit au monde; nous verrons comme il fut très tôt accablé de malheurs et de tourments (...) (Gottfried von Strassbourg, 1995: 416).

Igualmente, en los dos *relatos* el niño crece sin las figuras paternas y debe ser criado por personas de un rango social inferior. En el momento de nacer, el padre de Paris había decidido matarlo, pero, al final, Hécuba, su madre, logró salvar al niño, abandonándolo en un monte. El niño fue después descubierto y criado por una familia de pastores que decidieron llamarlo Alejandro. De la misma forma, Tristán es criado y educado por el senescal de Rivalen, Rual, y su mujer, Floraete, aristócratas, pero de grado considerablemente inferior.

Tanto en el mito como en la leyenda el niño pronto se distingue por su valor. Según Falcón “contaban que cada año Príamo celebraba juegos fúnebres en honor de su hijo, al que creía muerto, y que en una ocasión Paris decidió participar en ellos, venciendo a sus hermanos en todas las pruebas”(1997: 272). De la misma forma, cuando Tristán llega a la corte de Marco, sorprende a éste por su valentía y sabiduría.

Así pues, el joven vuelve a su tierra natal, donde en poco tiempo es reconocido su valor y, gracias al testimonio de aquel que lo había criado, pronto es aceptado por el padre-rey. Entonces el padre-rey agasaja al hijo con todo tipo de festejos y reconocimientos. En el caso de Paris, es el pastor que lo había criado quien confiesa a Príamo que el vencedor del torneo es justamente el hijo que él creía perdido en un sacrificio. En cuanto a Tristán, contamos con una *escena* totalmente paralela. El joven héroe, una vez más en la versión de Gottfried von Strassbourg, es raptado por unos

mercaderes que lo abandonan en tierras de Marco. El muchacho se encuentra entonces con unos cazadores y les muestra sus destrezas en este arte. Es conducido a la corte de Marco y allí se le acoge con gratitud, aunque Marco apenas sabe quién es. Pasado un tiempo su cuidador se presenta en Cornualles y llega a la corte del rey. En ese momento, Rual le confiesa a Marco que Tristán es su sobrino, el hijo de su hermana Blancaflor. Marco acoge a Tristán, ya no como su sobrino, sino como si fuera su propio hijo, prometiéndole en herencia el trono.

Otra coincidencia fatal para el destino de ambos héroes es que tanto Paris como Tristán se caracterizan por ser infieles a su primera amada, aspecto que los conducirá ineludiblemente a la tragedia y a la muerte. Helena e Isolda de las Blancas Manos son mujeres que vienen impregnadas de un fuerte halo de fatalidad. Con respecto a Helena, Falcón nos dice:

Lo cierto es que los Troyanos acogieron a la extranjera. Sin embargo, las predicciones de Casandra y de Heleno, que se habían opuesto a la salida de Paris porque adivinaban el fatal desenlace de la aventura, se fueron cumpliendo punto por punto y, no mucho tiempo después de la llegada de Helena, el ejército aqueo desembarcaba en la Troáde y ponía sitio a la ciudad (1997: 474).

Además, Helena provocará los celos de Enone hasta el punto en que ésta se niegue a ir a curar al héroe de su mortal herida. Cuando recapacite y se arrepienta, Enone habrá llegado demasiado tarde. Vemos, pues, que Helena es una mujer de perdición para Paris, lo mismo que Isolda de las Blancas Manos lo es para Tristán cuando se entera de que éste ama a otra mujer. Los celos y la sed de venganza provocarán su mentira sobre el color de las velas, con el único fin de que el héroe muera trágicamente.

Finalmente, nos gustaría decir que tanto en el mito como en la leyenda medieval, el héroe es herido de muerte en combate y su herida sólo puede ser curada por una mujer. En ambos casos, el héroe morirá antes de que ésta llegue para salvarle la vida. En efecto, Paris había sido herido por Filócteles con una flecha, mientras luchaba contra él y, en cuanto a Tristán, fue igualmente lastimado en el combate llevado a cabo para defender a Tristán el Enano contra Estout L'Orgueilleux, según relata la versión de Thomas. Ni Isolda la Rubia ni Enone pudieron llegar a tiempo para salvar al amado héroe.

### 3. LA CONFIGURACIÓN DE LO FEMENINO Y LOS MITOS DE ÁMBITO ERÓTICO-ROMÁNTICO

Si en la configuración de lo masculino hemos visto que principalmente sólo opera un mito<sup>65</sup>, que, además, sirve como canalización narratológica del *Tristán*, la definición de lo femenino es mucho más compleja, por varias razones. La primera de ellas es que existe una considerable pluralidad de mitos que, en mayor o menor medida, forjan ya no sólo el carácter femenino en la obra, sino que también influyen en la presentación de un amor trágico, fatal y ligado a la muerte. De ahí que Baumgartner haya visto en la leyenda tristaniana la fusión de Eros y Thanatos indisolublemente unidos (1987: 7). En efecto, no creemos que haya mejor forma para definir esta leyenda.

Así pues, dentro de esta pluralidad de mitos nos centraremos en las parejas de Procris y Céfalos, Enone y Paris, Fedra e Hipólito y Píramo y Tisbe. Todas ellas se caracterizan por desprender un clarísimo sentimiento de fatalidad e inciden sobremanera en la separación de los amantes (especialmente en el mito de Píramo y Tisbe), en la muerte de los mismos y, finalmente, en los sentimientos que el todocaprichoso Amor a veces desencadena: odio, celos, sed de venganza, etc. Empecemos con el mito de Procris sin más moratoria.

#### 3.1. PROCRIS Y CÉFALO

Según las aportaciones de Saussure, éste podría haber sido uno de los mitos que más considerablemente hubieran influido en la configuración del carácter femenino de Isolda la Rubia, con respecto a la transposición del mito a la leyenda y, más concretamente, con respecto al paso de la identidad de Procris a Isolda. Saussure afirma que en ambos casos el *personaje* femenino se encuentra estrechamente ligado a dos enemigos enfrentados entre sí. Recordemos que en el mito, Minos es enemigo de Céfalos porque la esposa de éste, Procris, huye con el primero. En cuanto a Isolda, también se encuentra entre dos enemigos: su tío Moroldo, al que la ligan los lazos de sangre, y Tristán, su eterno enamorado:

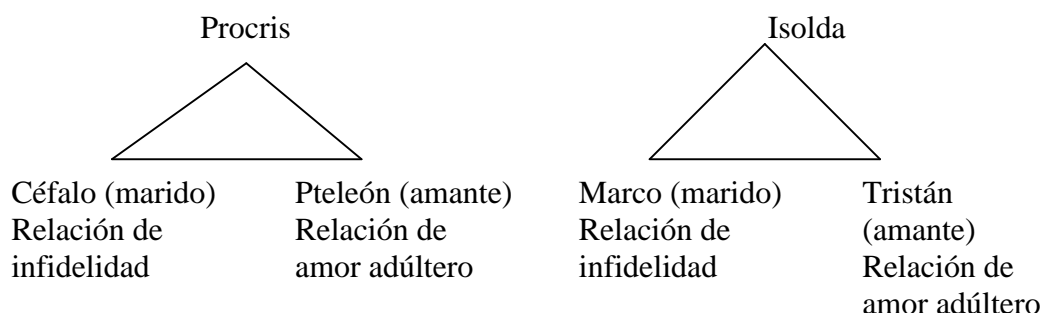
- Procris joue un rôle sympathique auprès de Minos et auprès de Céphale appartenant aux 2 partis ennemis- et guérit Minos.
- Isolt la guerisseuse est de même partagée <suivant le point de l'acte> entre Morolt et Tristan (Meli y Marinetti, 1986: 277).

---

<sup>65</sup> Nos referimos a Teseo evidentemente.



Otra de las características que ligan indisolublemente a ambos *personajes* y configuran, al menos parcialmente, la identidad de lo femenino es el hecho de que en los dos casos se trate de una mujer casada, infiel a su esposo. Procris engaña a su marido, Céfalos, lo mismo que Isolda le es infiel a su esposo, el rey Marco. En este sentido, Grimal apunta sobre la identidad del *personaje* mítico que “Procris estaba casada con Céfalos, hijo de Deyón. Pero engañó a su marido con Pteleón, que había comprado sus favores regalándole una corona de oro”(1990: 454). Bien podríamos establecer un triángulo donde se reflejaran las relaciones de amor e infidelidad paralelas en ambos *relatos*:



Una de las primeras definiciones de lo femenino se lleva a cabo en términos de infidelidad, pero no es éste el único rasgo de identidad que ofrecen las concomitancias con el mito procrídiano. En ambos casos, la mujer es hábil conocedora de la ciencia medicinal y posee artes curativas capaces de sanar enfermedades mortales que solamente ellas pueden atajar con sus conocimientos. En efecto, Procris salva a Minos de la horrible enfermedad a la que Pasífae le había condenado por serle infiel<sup>66</sup>, sirviéndose del poder de la maldición. Igualmente, Isolda, con sus artes hábiles de curandera logra sanar a Tristán de la mortal herida que le había causado el veneno de la lanza de Moroldo y que nadie más podía curar.

En cuanto a la naturaleza de la enfermedad que Minos y Tristán sufren, también presenta fuertes concomitancias que nos hacen ver cómo el mito se ha entrelazado en la configuración de la leyenda. En efecto, en ambos casos, el *personaje* sufre una enfermedad repulsiva que deberá provocar el rechazo en los demás. Como ya sabemos, a Minos le salían escorpiones y serpientes de su cuerpo, y en cuanto a Tristán, el hedor de su herida llegó a ser tal que, incluso, tuvo que permanecer aislado mientras se encontró en la corte de Marco. Además, como consecuencia de la enfermedad y, en

<sup>66</sup> Según recoge Grimal refiriéndose a Minos: “(...) sus amantes fueron tan numerosas, que Pasífae, su esposa, se enojó y le <<echó una suerte>> por la cual todas las mujeres que poseía morían devoradas por escorpiones y serpientes que le salían del cuerpo”(1990: 359).

especial, del carácter repugnante de la misma, la belleza del héroe se había perdido en un físico deforme e irreconocible:

Il se répandit même à travers tout le corps du malade et le défigura si affreusement et si pitoyablement qu'on avait du mal à le reconnaître. De plus, la blessure commença à répandre une puanteur si épouvantable qu'il se répugnait à lui-même et n'avait plus envie de vivre. Mais son plus grand chagrin était de remarquer combien il dégoûtait ses anciens amis (Gottfried von Strassbourg, 1995: 483).

Otra de las concomitancias más destacables entre el mito y la leyenda es la trampa del marido para descubrir la infidelidad de la esposa. Teniendo en cuenta que Procris había sido infiel a su esposo con un hombre que le había regalado una corona de oro, Céfalos, su marido, se disfraza y la colma de regalos hasta que Procris acaba cediendo, momento en que el marido se descubre. En el *Tristán*, el motivo de la trampa se desdobra en dos. En una primera ocasión, Marco espía, junto a Frocín / Melot<sup>67</sup>, la conversación de los amantes en el jardín, pero el intento es fallido, ya que los amantes, con su astucia, logran confundir al soberano a través de un discurso un tanto ambiguo<sup>68</sup>. Sin embargo, la segunda trampa, que no es otra que la de la prueba de harina, será definitiva para demostrar la culpabilidad de los amantes, aunque su éxito es debido más bien a la fatalidad y no a la trampa en sí. Existen, pues, diferencias en los detalles, pero, en cualquier caso, vemos cómo la leyenda conserva el motivo de la trampa que identifica la actitud de dos *personajes* secundarios masculinos: Céfalos y Marco. En ambos casos, tanto el *personaje* mítico como el *personaje* legendario se nos presentan bajo el rol del marido engañado por su mujer.

Una de las semejanzas vistas por Saussure que más aproximan el *relato* procrídico a la materia tristaniana y que en mayor medida sirven para identificar a Procris con Isolda radica en el hecho de que ambas mujeres son raptadas y separadas de su esposo, si bien en el mito el rapto es efectivo y en la leyenda no. Convendría, pues, desarrollar este aspecto. Según cuentan los mitógrafos<sup>69</sup>, Procris se vio obligada a huir de la corte de Céfalos cuando éste se había enterado de su infidelidad, pero Saussure piensa que en la fábula primitiva Procris fue raptada por Minos cuando se enteró de que su esposo Céfalos había dejado de protegerla. En la versión de Gottfried von Strassbourg

---

<sup>67</sup> Frocín / Melot se corresponden con la figura del enano delator en las versiones de Béroul y Gottfried, respectivamente.

<sup>68</sup> Mientras que en Béroul es la reina Isolda la que se da cuenta de la trampa y pronto empieza a manipular sus palabras, en Gottfried será Tristán quien descubra al rey.

<sup>69</sup> Grimal (1990: 454) y Falcón (1997: 516-517).

nos encontramos igualmente con la imagen de la esposa infiel raptada por otro hombre distinto al que fuera su amante (recordemos que el amante de Procris había sido Pteleón). En efecto, Isolda es raptada por un importante aristócrata de nombre Gandín que, al igual que Minos, proviene de una isla, Irlanda, a donde quiere llevar a Isolda. Sin embargo, existe una diferencia consustancial entre el mito y la leyenda y es que en esta última el rapto de Gandín es fallido gracias a la intervención de Tristán, quien logra arrebatarse a Isolda de las manos de Gandín para devolverla seguidamente a Marco.

En la materia tristaniana existe otra *escena* de rapto de la mujer infiel. Nos referimos a la versión de Béroul y, más concretamente, a la *escena* en la que Isolda es raptada por Yvain, el duque leproso. Así pues, si anteriormente los *personajes* que ejecutan el rapto provienen de una isla extranjera, ahora ambos se caracterizan por sufrir una enfermedad repugnante. Minos padecía la maldición de Pasífae, según la cual de su cuerpo salían escorpiones y culebras e Yvain padecía la lepra, enfermedad contagiosa y mal vista durante la Edad Media. Sin embargo, en este caso el rapto resulta igualmente fallido, ya que de nuevo Tristán será el encargado de liberar a Isolda de las terribles pretensiones del duque leproso.

Dentro del orden cronológico de los eventos, encontramos otra concomitancia entre Procris e Isolda. En efecto, ambas mujeres terminan regresando con su marido una vez llevada a cabo su relación adúltera. Tras su estancia en Creta con Minos, Procris regresa a Ática junto con su marido, aunque, en principio, ha de hacerlo disfrazándose de cazador para no ser descubierta. Isolda regresa también con su marido, cuando han pasado los efectos del filtro y se arrepiente al ver que Marco ha sido piadoso con ellos. Además, en los dos *relatos* la mujer adúltera que regresa con el esposo lo hará en compañía de un perro de cualidadespreciadas, que habrá recibido de su amante. En el mito griego, Procris obtuvo como recompensa, por haber curado a Minos, “el perro que nunca dejaba escapar la pieza que perseguía y la jabalina que jamás erraba en el blanco”(Grimal, 1990: 454). Lelaps, pues, así se llamaba el can en el mito griego, era un perro de caza muypreciado por su dueño Minos<sup>70</sup>. De la misma forma, cuando Isolda se separa de Tristán en la versión de Béroul, ella decide darle, como prenda de su amor, un anillo y, a cambio, le solicita a Tristán que le dé a Husdent, el hábil perro de caza que durante tres años les había acompañado en el bosque del Morois, atrapando silenciosa y

---

<sup>70</sup> No todas las versiones del mito están de acuerdo en afirmar que Minos le hubiera dado el perro a Procris. Falcón recoge otra versión sobre este episodio en la que “la diosa Artémis le había dado el perro y la jabalina para que, disfrazada de muchacho, pudiera ir a cazar con su marido y vigilarlo mejor”(1997: 516).

diestramente, como ningún otro perro lo hizo, a sus presas para que los amantes se alimentasen y subsistiesen:

Amis, dorrez me vos tel don:  
Husdant le baut, par le landon?>>  
Et il respont: <<La moie amie,  
Husdent vos doins par druerie.  
- Sire, c'est la vostre merci  
Qant du brachet m'avez seisi.  
Tenez l'anel de guerredon>>  
(Bérout, 1989: 87) (vv. 2695-2701).

[Mais vous, ami, acceptez-vous de me donner en échange le farouche Husdent bien tenu en laisse? Tristan répond: <<Mon amie, je vous donne Husdent, gage de ma tendresse. –Seigneur, merci de m'avoir confié le brachet. De mon côté, je vous offre l'anneau]

Convendría precisar, a este respecto, que en la versión de Gottfried von Strassbourg aparecen dos perros que, por separado, responden al carácter de Lelaps en el mito griego. Por una parte, esta versión nos presenta a un tal Petit-Crû, un perro que Tristán había conseguido como trofeo al derrotar al gigante Urgán el Velludo. Tristán decide, entonces, enviárselo a Isolda como prueba de su amor. Anteriormente, este animal le había sido concedido al duque Gilán, *personaje* de la versión de Gottfried, por un hada. Se trata, pues, de un can maravilloso que proviene de otro mundo, tal y como muestra, incluso, su apariencia:

Venu de l'autre monde, cet animal merveilleux a été donné au duc par une fée en gage d'amour. (...). Merveille visuelle, cet animal possède un pelage aux couleurs d'arc-en-ciel (blanc, rouge, vert, jaune, bleu) qui changent selon l'angle du regard pour se fondre en un brun pourpré. À ce prodige cinétique s'ajoute le charme auditif: autour de son cou tinte un grelot qui possède le don d'apaiser tout chagrin (...). Une fois le chien conquis, Tristan l'envoie comme gage d'amour à Yseut (Gottfried von Strassbourg, 1995: 1678).

El segundo perro del que habla Gottfried von Strassbourg es el ya conocido Huidán (Husdent en Bérout), bello, obediente y hábil para la caza. Sin embargo, nada nos dice el autor alemán de que este perro también fuera entregado como prueba de amor. Es más, el nuevo can apenas si cobra protagonismo en la versión, como lo demuestran las escasas líneas con las que a él se refiere: “Il avait enfin choisi un chien de chasse, à la fois beau et fin, qui s'appelait Huidan, il le prit lui-même par la longe (...) Avec lui ne resta que Gouvernal. Il lui confia la harpe, et il prit lui-même l'arbalète, le cor et le chien aussi, Huidan, pas Petitcrû.”(Gottfried von Strassbourg, 1995: 599-600).

Como vemos, el elemento del can conlleva no pocas concomitancias entre el *relato* procridiano y el *Tristán*. En ambos casos se trata de un perro que proviene de un

mundo maravilloso (Lelaps / Petit-Crû), su apariencia, cuando menos, resulta sorprendente (Lelaps / Petit-Crû), en el arte de la caza es el mejor de su especie, sin que, por tanto, pueda escapársele pieza alguna (Lelaps / Husdent). El perro es entregado como prueba de amor a una mujer (Procris / Isolda) y anteriormente ha sido conquistado por el amado de ésta (Minos / Tristán).

En definitiva, nos gustaría terminar resaltando los rasgos de identificación o definición de lo femenino que Procris aporta al *personaje* de Isolda, por un lado, y por otro, el resto de elementos tomados del mito que ayudan a la configuración narratológica de la leyenda. Para ello, y al igual que hiciéramos con Teseo, nos serviremos de un cuadro sinóptico:

Personajes/ Elementos/ Situaciones Míticas	Personajes/ Elementos/ Situaciones Legendarias	Naturaleza del paralelismo
1. Procris	1. Isolda	1. Identificación de la identidad femenina: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Mujer casada.</li> <li>• Mujer infiel a su marido.</li> <li>• Mujer que huye de su esposo y goza del amor con otro hombre.</li> <li>• Hábil conocedora de la medicina y las artes curativas.</li> <li>• Mujer que salva y cura al amante de una enfermedad repugnante.</li> <li>• Mujer que vuelve arrepentida con el esposo, por quien es nuevamente aceptada.</li> </ul>
2. Céfalos / Pteleón y Minos	2. Marco / Tristán	2. Marido engañado en una relación adúltera / Amante salvado por la mujer.
3. Enfermedad repugnante de Minos	3. Herida mortal de Tristán	3. Tal enfermedad provoca rechazo y sólo podrá ser curada por la mujer amante (Procris / Isolda), que actuará como <i>adyuvante</i> en el proceso de curación.
4. Rapto de Procris	4. Rapto de Isolda	4. La mujer es raptada y separada de un esposo que ha dejado de protegerla.
5. Regreso de Procris con Céfalos	5. Regreso de Isolda con Marco	5. La mujer adúltera regresa arrepentida a la corte del esposo.
6. Procris recibe a Lelaps	6. Isolda recibe a Husdent / Petit-Cru	6. La mujer recibe, como prueba del amor de su amante adúltero y recompensa por los servicios curativos prestados, un perro prodigioso muypreciado por su dueño.

En definitiva, Procris configura en Isolda la imagen de una mujer adúltera y de un marido engañado, en el caso de Marco, pero generoso en tanto que perdona y acepta a la esposa infiel. En este sentido, podemos confirmar que desde el ámbito mitológico nos encontramos ya con una definición de lo femenino en términos de dualidad: por un lado, estamos ante una mujer casada que vive alienada en la corte y por otro, ante una mujer adúltera e infiel, capaz de romper con la normativa preestablecida en el orden de lo ético para vivir un amor prohibido que la exilia de su entorno social.

### 3.2. ENONE Y PARIS

Para Saussure el mito de Enone es igualmente significativo en la configuración de lo femenino y, más concretamente, en la caracterización de Isolda la Rubia.

Como primera característica, nos gustaría decir que Enone se corresponde con el prototipo de la mujer celosa, cuando se entera de que su amado la ha abandonado por otra mujer, en una relación cuyos lazos afectivos parecen ser, en principio, más fuertes. Si recordamos, en el mito, Enone sufre un fuerte ataque de celos cuando es abandonada por Paris, en el momento en que éste decide marcharse con Helena. Isolda la Rubia también conocerá la amargura de los celos, cuando se entere por Cariado de que su amado Tristán se ha casado con Isolda de las Blancas Manos:

Ele s'en ad iré forment  
E Cariado bien l'entent.  
Ne la volt par diz anguissier  
Ne ramponer ne corucer.  
De la chambre vïaz s'en vait  
E Ysolt molt grant dolor fait.  
En sun corage est anguissee  
E de ceste novele iree ...  
(Thomas, 1989: 174) (vv. 933-940).

[Yseut est furieuse et Cariadoc le voit bien. Il évite le discours superflus qui attiseraient sa colère et la désespéreraient en envenimant la querelle. Il s'empresse de quitter les lieux, tandis qu'Yseut s'abandonne à sa douleur. Son coeur est déchiré, et ce qu'elle vient d'entendre l'a mise hors d'elle-même ...]

Sin embargo, los celos en Enone son mucho mayores que en Isolda la Rubia, quien pronto olvidará la falta del amante. En el caso de Enone, los celos se convertirán en rencor hasta casi el final de su vida. De todas formas, deberíamos resaltar que los celos suponen una importante componente en la configuración de lo femenino (Procris también había sido celosa y Fedra llevará sus celos al extremo) y, más concretamente, en la caracterización del *personaje* de Isolda de las Blancas Manos.

Como en Procris, Enone nos ofrece la imagen de una mujer que ha recibido el privilegio de poder curar cualquier tipo de enfermedad o herida, gracias a su conocimiento de las sustancias naturales. Concretamente, había sido un don que le había dado Apolo, en pago a su virginidad, según recoge Grimal (1990: 159). Isolda la Rubia también había recibido de su madre el conocimiento de las artes medicinales y curativas de las plantas. Nos gustaría destacar, en este sentido, las aportaciones de Panvini:

La leggenda di Onone era conosciuta nel medioevo dalle Heroidi di Ovidio e dalla Troyana de Dictys. In Isotta si riuniscono quindi la fata guaritrice della saga celtica di Tristano e la ninfa guaritrice della leggenda di Paride. Datto che Tristano appariva già sposato con una donna, queste prese la funzione di Elena,

mentre la fata guaratrice divenuta la fanciulla dai capelli d'oro prese pure la funzione di Onone (1951: 21-22).

Así, cuando el amado es mortalmente herido, sólo ellas pueden sanarlo con su ciencia, un saber que, dado que se encuentra en el dominio de lo femenino, adquiere ciertos tintes de oscurantismo, magia, brujería, etc<sup>71</sup>. Sin embargo, aquí nos encontramos con una diferencia de vital importancia entre el mito y la leyenda, ya que Enone se niega a ir a curar a Paris cuando éste está mortalmente herido, mientras que Isolda, una vez que ve el anillo que en su día entregó a Tristán, no duda ni un solo momento en acudir a curar a su amado. Si no llega a tiempo, no se debe a su rencor (que ya ha quedado olvidado) o a su indecisión, sino a la mentira de Isolda de las Blancas Manos y a la fatalidad de un momento en el que se desencadena una fuerte tempestad que aleja el barco de la orilla, según nos cuenta Thomas. Como vemos, ambas llegan tarde, lo que les impide salvar al amado y les obliga a suicidarse junto a él.

Asimismo, como rasgo definitorio de lo femenino, Enone es la amante fiel que sufre y se atormenta, debido a la distancia que la separa del amado y, por supuesto, a la infidelidad del joven. Este último aspecto nos recuerda el sufrimiento de Isolda, en la *versión cortés* de Thomas. Tras el exilio de Tristán en Bretaña, Isolda la Rubia vive atormentada pensando en la relación de Tristán con Isolda de las Blancas Manos.

Finalmente, nos gustaría destacar, como la concomitancia más importante, el hecho de que ambas mujeres decidan morir junto al cuerpo de su amado, al ver que en vida no podrán seguir estando juntos. Así, Enone, al descubrir que ha llegado demasiado tarde y su amado Paris está muerto, decide arrojarse a la pira funeraria de éste. En el caso de Isolda, la descripción de su muerte está mucho más velada (quizá por un trasfondo cristiano que, claramente, condena el suicidio, como el más grave de los pecados). De ella sólo sabemos que se deja morir junto al cuerpo de su amado. En cualquier caso, nos encontramos ante la imagen de una mujer que decide morir, si no puede continuar su vida junto al lado del hombre al que verdaderamente ama. Ello resulta totalmente lógico cuando el amor que Enone/Isolda profesan a sus amados es un amor fatal, imposible de ser llevado a cabo en vida. Sobre este carácter del amor ligado a la fatalidad y a la muerte, en los mitos de vertiente erótica, se podría apuntar: “El amor

---

<sup>71</sup> En efecto, tanto Enone como Isolda poseen el conocimiento de las hierbas, habiéndolo recibido como don supranatural. Lo femenino se diluye, entonces, en el mundo de lo oscuro y lo irracional, en el poder que sobrepasa las barreras de la ciencia.

que une Fedra a Hipólito, Procris a Céfalos y Enone a Paris resulta también, como en el caso de la leyenda céltica, fatal, sin otra salida que la muerte”(Morales, 1999a: 61-62).

Se trata, pues, de un amor que exige y reclama la muerte. La mujer, al igual que el hombre, se ve así teñida de tragedia en un destino que no la deja vivir, si no es cada día más atormentada, hasta que, con la muerte del ser amado, una muerte que en todos los casos será natural o no dependerá de los deseos del hombre, llega la muerte de la mujer como expresión máxima de lo trágico a través del suicidio. Si el héroe lucha por no morir, la mujer no querrá otra cosa, cuando descubra que el héroe ha muerto. Tal es el caso de Isolda o de sus antepasadas femeninas Enone, Tisbe y Fedra.

A continuación, nos gustaría proponer un cuadro sinóptico donde reflejemos todas las invariantes que han pasado del mito a la leyenda:

Personajes/ Elementos/ Situaciones Míticas	Personajes/ Elementos/ Situaciones Legendarias	Naturaleza del paralelismo
1. Enone	1. Isolda la Rubia	1. Configuración de la identidad femenina: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Mujer cuyo destino trágico es la muerte.</li> <li>• Amante fiel.</li> <li>• Mujer celosa.</li> <li>• Abandonada por otra mujer.</li> <li>• Mujer que posee el don de la curación.</li> </ul>
2. Paris	2. Tristán	2. El héroe muere por una herida sin que su amada llegue a tiempo para curarlo.
3. Rapto de Helena <sup>72</sup> por Paris	3. Rapto de Isolda por Tristán	3. El héroe rapta a una mujer de extraordinaria belleza y de la cual se encuentra profundamente enamorado. La mujer está ligada a otro hombre en matrimonio.
4. Herida de Paris	4. Herida de Tristán	4. Ambas son heridas de combate que provocarán irreversiblemente la muerte del héroe si la mujer amada que poseía las artes curativas no acude a tiempo.
5. Muerte de Paris y Enone	5. Muerte de Tristán e Isolda.	5. Unión trágica de los amantes: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Muerte del amado al no poder aguantar más la espera.</li> <li>• Suicidio trágico de la amada al ver que el amante ha espirado sin que ella haya podido hacer nada, debido al destino o a la fatalidad de no llegar a tiempo.</li> </ul>

### 3.3. FEDRA E HIPÓLITO

Como sabemos según la mitología grecolatina, Fedra es la eterna enamorada de Hipólito e, igualmente, uno de los *personajes* que más ha contribuido a la configuración de la identidad femenina en la obra, no tanto en el *personaje* de Isolda la Rubia como en el de su antagonista, Isolda de las Blancas Manos.

Fedra, tras haber contraído matrimonio con Teseo, se enamora perdida y trágicamente del hijo que éste había tenido con una amazona. Como Isolda la Rubia,

<sup>72</sup> Aunque no lo hemos comentado, la figura de Isolda la Rubia se desdoblaría en Enone principalmente y en Helena cuando nos referimos al episodio concreto del rapto.



encarna la figura de la madrastra que se enamora del hijastro. Recordemos que Isolda estaba casada con Marco, el tío y padre adoptivo de Tristán, luego, socialmente, ella debía cumplir el rol de madrastra.

Sin embargo, la mayor parte de los rasgos caracteriales de Fedra se corresponden con el *personaje* de Isolda de las Blancas Manos. Al igual que ésta, Fedra se nos presenta como una mujer atormentada y celosa ante el desdén y el continuo rechazo de su amado Hipólito, que no recuerda otra actitud que la de Tristán. En efecto, Tristán se había negado a consumar el matrimonio con Isolda de las Blancas Manos, ya que comprende que de quien realmente está enamorado es de Isolda la Rubia y, por lo tanto, no le puede ser infiel con ninguna otra mujer. Este rechazo provoca un tremendo sufrimiento en Isolda de las Blancas Manos, quien, no pudiendo aguantar más, un día le confiesa a su hermano Kaherdin, de una manera un tanto irónica, que aún sigue virgen:

Del cros del pié saut eaue sus;  
Contre les cuises li sailli,  
Quant et ses cuisses enovri  
Por le cheval que ferir volt.  
De la fraidur s'efroie Ysodt,  
Getë un cri, e rien ne dit,  
E si de parfont cuer se rit  
Que si ere une quarantaigne,  
Oncor s'astent adonc a paigne.  
Caedins la voit issi rire.  
(...)

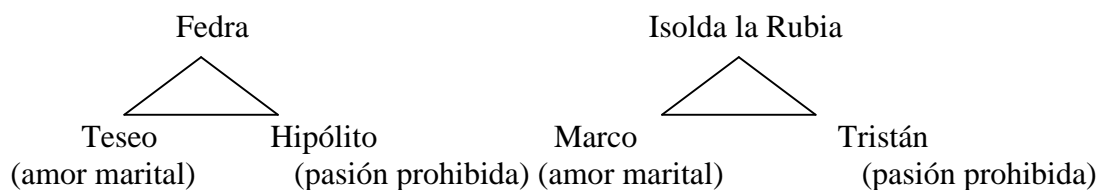
E dist: <<Ge ris de mon pensé,  
D'une aventure quë avint,  
E por ce ris que m'en sovint.  
Ceste aigue, que si esclata,  
Sor mes cuisses plus haut monta  
Quë unques main d'ome ne fist,  
Ne que Tristan onc ne me quist.  
Frere, ore vos ai dit le dont ...>>

(Thomas, 1989: 181-182) (vv. 1159-1196).

[Le pied de l'animal, s'enfonçant dans la boue, fait gicler l'eau; au choc du pied dans le trou, l'eau jaillit du fossé et vient éclabousser Yseut qui tient les jambes écartées pour donner de l'éperon. La fraîcheur des gouttes la fait frissonner, et elle pousse un cri sans dire pourquoi. Et elle éclate d'un rire si intense qu'elle aurait du mal à se retenir même au cours d'une quarantaine funèbre. Kaherdin s'en étonne (...). <<Ce qui me fait rire, c'est d'évoquer une gageure, et je ne puis me contenir quand j'y pense. L'eau qui vient de gicler sur mes cuisses est montée plus haut que jamais ne s'égara main d'homme, et Tristan ne m'a jamais caressée là. Mon frère, vous savez à présent la raison ...>>]

Como vemos, en ambos casos se trata de una mujer atormentada por el abandono del amado, mientras que ellas sienten un amor pasional que deben acallar.

Otra concomitancia entre este mito y el *Tristán* es la presencia del triángulo amoroso que desdobra la personalidad de la mujer: frente a la casada, nos encontramos con la amante dispuesta a caer en el adulterio. Además, en ambos casos el amado coincide en que está unido al esposo por una relación filial. Hipólito era hijo de Teseo y Tristán, aunque es sobrino de Marco, también es considerado por éste como hijo adoptivo, según relata Gottfried von Strassbourg en su versión. Desde este punto de vista, Isolda cumpliría el rol de la madrastra enamorada de Tristán, como Fedra lo estuviera de Hipólito. Ello aumentará el carácter de amor prohibido que se desencadena en el ámbito de lo femenino. Hagamos mención, pues, de estos triángulos amorosos que definen las relaciones de los protagonistas:



En este sentido, y como hemos visto, la relación de similitud se establece con Isolda la Rubia, pero insistimos en que Fedra tiene más rasgos de Isolda de las Blancas Manos. Uno muy importante, puesto que define la personalidad de esta última, será la cólera femenina, la desmesura de los celos y, sobre todo, la sed de venganza. Este aspecto también podría apreciarse, y así lo ha señalado Saussure, en Isolda la Rubia, debido a la ofensa que le ha hecho Tristán con su huida. Por ello, en alguna ocasión la joven se nos mostrará vengativa. Además, como Fedra, es celosa y sufre con el alejamiento y el matrimonio de Tristán con Isolda de las Blancas Manos. Sin embargo, nosotros creemos que es en el *personaje* de Isolda de las Blancas Manos donde con mayor nitidez se puede apreciar el retrato de la celosa y vengativa Fedra. En efecto, cuando Isolda de las Blancas Manos se entera de que Tristán ama a otra mujer y por ello la rechaza y no hace caso de su amor, un gran sentimiento de celos y odio se apodera instantáneamente de su cuerpo:

Ysolt estoit suz la parei:  
Les diz Tristan escute e ot.  
Ben ad entendu chacun mot.  
Aparceüe est de l'amur.  
El quer en ad mult grant irrur  
Quë ele ad Tristan tant amé,  
Quant vers altre s'est aturné;  
Mais or li est ben descovert  
Pur quei la joie de li pert.  
Ço qu'ele ad oï ben retent.  
Semblant fait que nel sace nent;

Mais tresqu'elë aise en avra,  
Trop cruelement se vengera  
De la ren del mund qu'aime plus  
(Thomas d'Angleterre, 1989: 228) (vv. 2608-2621).

[Yseut était l'oreille au mur: elle a très bien entendu ce qu'a dit Tristan. Aucun mot ne lui a échappé: elle sait maintenant. Elle en ressent une profonde rage, d'avoir tant aimé Tristan quand il ne pensait qu'à une autre; à présent, elle a enfin compris pourquoi elle est frustrée de la joie qu'elle attend de lui. Elle garde en son cœur ce qu'elle vient d'apprendre. Mais elle fait semblant de n'être pas au courant; toutefois, dès qu'elle en aura le moyen, elle se vengera cruellement de l'être qui lui est le plus cher au monde]

Así pues, los celos y la rabia desencadenarán el lado más violento de lo femenino, la sed de venganza ante el daño provocado por el ser amado. Tanto Fedra como Isolda de las Blancas Manos deciden acabar con la vida de su amante y, para ello, las dos se servirán de la mentira. En efecto, Fedra le dice a su marido, Teseo, que Hipólito ha pasado a sus aposentos y le ha rasgado el vestido, intentando abusar de ella. Teseo, por lo tanto, pide a Posidón que acabe con la vida de su propio hijo:

(...) Fedra rasgó su vestido, rompió la puerta de su habitación y afirmó que Hipólito había tratado de violarla. Teseo fue presa de violenta cólera, y no queriendo matar con su propia mano a su hijo, recurrió a Posidón quien había prometido satisfacer tres deseos suyos. Cediendo a sus ruegos, el dios envió un monstruo marino que, saliendo de las olas cuando Hipólito conducía su carro a orillas del mar, en Trecén, asustó a los caballos y causó la muerte del joven. En efecto, Hipólito fue arrebatado por el tiro, cayó del vehículo y, con sus pies enredados en las riendas, fue arrastrado por las rocas (Grimal, 1990: 272).

Isolda de las Blancas Manos recurrirá también a la mentira para acabar con la vida de Tristán. Concretamente, nos referimos a la *escena* en la que Isolda le dice a Tristán que el color de las velas del navío que se aproxima a la costa de Bretaña es negro en lugar de blanco. Ello significaba que Isolda la Rubia no había atendido los ruegos de Tristán y, por extensión, había dejado de amarlo. Sin embargo, y como todos sabemos, las velas del barco eran blancas, puesto que Isolda la Rubia venía a curar la enfermedad de su amado caballero.

Finalmente, también nos encontramos con la invariante de la mujer que se suicida tras descubrir que su amado ha muerto. En este caso, la imagen de Fedra se volvería a corresponder con la de Isolda la Rubia. Así pues, una vez más estamos frente a la imagen de la mujer cuyo trágico destino está abocado al suicidio.

Nos gustaría concluir estableciendo un cuadro sinóptico con las invariantes comunes al mito de Fedra e Hipólito y al *Tristán*:

Personajes/ Elementos/ Situaciones míticas	Personajes/ Elementos/ Situaciones legendarias	Naturaleza del paralelismo
1. Fedra	1. Isolda de las Blancas Manos  1. Isolda la Rubia	1. Configuración de la identidad femenina: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Mujer celosa y atormentada por el desdén que sufre por parte del hombre al que ama.</li> <li>• Mujer que trama una venganza cruel una vez que descubre que el amado no la corresponde, recurriendo a la mentira para acabar con la vida de éste.</li> </ul> 1. Configuración de la identidad femenina: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Mujer casada que siente unos irrefrenables deseos y una desmedida pasión por estar con otro hombre.</li> <li>• Mujer que se suicida cuando se entera de la muerte del amado.</li> </ul>
2. Hipólito	2. Tristán	2. Configuración de la identidad masculina: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Hombre amado que no corresponde al sentimiento de la mujer enamorada. Su desdén lo pagará con la muerte.</li> <li>• El hombre amado no puede responder a esta pasión porque se encuentra enamorado de otra mujer (Hipólito venera a Ártemis y Tristán a Isolda la Rubia).</li> </ul>
3. Teseo	3. Marco	3. Marido engañado por su mujer, que por cólera emite un duro castigo contra el supuesto amante-hijo: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Teseo pide a Posidón que mate a su hijo.</li> <li>• Marco condena a Tristán a morir quemado en la hoguera.</li> </ul>

### 3.4. PÍRAMO Y TISBE

Los mitos de Píramo y Tisbe, tal y como señala De Riquer (1984: 125), han influido igualmente en la configuración de la leyenda, aportando la imagen de un erotismo trágico, fatal, teñido de sangre y eminentemente ligado a la muerte. Tal podría ser la definición del amor que se profesan nuestros enamorados Tristán e Isolda.

En ambos casos, la relación sentimental de los amantes se nos presentará como una relación prohibida por un canon social que, lejos de mostrarse permisivo, no hace más que interponer trabas y obstáculos para acabar con la relación de los jóvenes. Según Grimal, “Píramo y Tisbe eran dos jóvenes babilonios que no podían casarse porque sus padres se oponían” (1990: 430). De la misma forma, Tristán e Isolda no pueden pertenecerse. Isolda ya está desposada con otro hombre, que además es rey, y, por otra parte, un determinado sector de la alta baronía de la corte de Cornualles se opone a los amoríos clandestinos de Tristán e Isolda, viendo que con ello sus propios intereses peligran, según nos cuenta Bérout. En definitiva, la sociedad se muestra como *oponente* en la consecución del amor de ambas parejas.

Se deriva de lo anteriormente expuesto que los amantes deberán verse a escondidas, a menudo sirviéndose de la complicidad de la noche para no ser descubiertos y consiguientemente separados. Sobre Píramo y Tisbe, Grimal nos dice

que “se veían en secreto, gracias a una rendija de la pared que separaba sus casas”(1990: 430). En cuanto a Tristán e Isolda, si atendemos a las versiones de Gottfried von Strassbourg, Eilhart, Thomas o Béroul, podremos constatar que la pareja de amantes solía citarse en los jardines de palacio cuando la noche hacía oscura la visibilidad. Si el amor en primer lugar era prohibido, ahora se nos mostrará como clandestino y escondido. En cualquier caso, tanto Píramo y Tisbe como Tristán e Isolda cumplen un rol de pareja transgresora de la imposición social y de esta transgresión nace un desafío de lo individual hacia lo colectivo que deberá, ineludiblemente, venir a menos.

Una tercera constante entre ambos *relatos* se encuentra en el hecho de que la fatalidad pronto se hace dueña del destino de nuestros amantes, llegando, incluso, a acabar con su propia vida de manera trágica y suicida. Según nos cuenta el mito, una de las noches en las que se supone que los enamorados se encontrarían, a Tisbe se le presentó un león y no le quedó más remedio que huir, con la mala suerte de perder su velo. La leona se arrojó sobre éste y lo manchó de sangre. Al poco tiempo, Píramo llegó al lugar de la cita, descubriendo el velo con la sangre. Imaginó entonces que la fiera había devorado a Tisbe, por lo que, no pudiendo resistir el dolor que le causaba la pérdida de su amada, decidió matarse con su propia espada. Cuando Tisbe volvió al lugar, vio con horror la fatal muerte de su amado. Le quitó la espada de su cuerpo y se la clavó ella para que la muerte los uniera, puesto que la vida se había encaprichado en separarlos. El final de Tristán e Isolda es bastante similar en este sentido. Tristán, a punto de morir, se entera de que Isolda la Rubia no vendrá a su encuentro y decide no seguir luchando para vivir, lo cual podría interpretarse como un velado suicidio. Al poco tiempo, Isolda llega y descubre inerte a su amante. Atormentada por la tragedia, abandona su cuerpo para unirse con su amado en la muerte, puesto que la vida sólo se ha encargado de poner obstáculos para separarlos. En el caso de la mujer, el suicidio aún está más claro. Como vemos, el mito y la leyenda presentan una misma evolución de lo trágico amoroso hasta llegar a la *escena* de la muerte.

Finalmente, hasta aquí no han sido pocas las concomitancias, pero el elemento invariante más considerable entre el mito de Píramo y Tisbe y la leyenda de Tristán e Isolda lo constituye el tema de la perpetuación del amor más allá de la muerte. En lo que atañe al mito, existen dos versiones sobre la inmortalidad del amor de la pareja. Según la versión de Ovidio (Grimal, 1990: 430), la sangre derramada por los amantes fue tanta que el fruto de la morera, que hasta entonces era blanco, se volvió encarnado como lo es hoy en día. Sin embargo, mucho más acorde con la leyenda medieval se encuentra el

final según el cual “los dioses se apiadaron de ellos (Píramo y Tisbe) y los transformaron en corrientes de agua. Píramo pasó a ser el río homónimo de Cicilia, y Tisbe, una fuente que iba a verterse en él” (1990: 430). Como vemos, los amantes se immortalizan en dos elementos con tendencia a unirse hasta la posteridad. Algo muy similar ocurre con Tristán e Isolda una vez que son enterrados. Según cuenta la leyenda<sup>73</sup>, de sus tumbas nacieron una vid y un rosal que pronto empezaron a buscarse y a unirse como el agua de la fuente de Tisbe se vertía en el río de Píramo:

Le rosier et le cep de vigne aussitôt enfoncèrent leurs racines jusqu’au fond du coeur de chacun de deux amants défunts de haute et noble naissance, et le philtre d’amour toujours ardent révélait encore sa nature et montrait sa force dans ces coeurs sans vie. Car, au-dessus des deux tombes, les deux arbustes se courbèrent l’un à l’autre: bientôt il fut manifeste pour tous que le rosier et le cep de vigne s’était entrelacés et mêlés (Heinrich von Freiberg, 1995: 778).

El motivo del amor después de la muerte resulta, pues, la aportación más relevante y original a la leyenda, una aportación que se encuentra ausente en el resto de mitos romántico-eróticos que hemos analizado, en tanto que en ellos lo más importante era destacar el lado trágico de la muerte y la indisoluble unión entre el amor y la fatalidad. Píramo y Tisbe, al igual que Tristán e Isolda, van un paso más allá, ya que no sólo reflejan la muerte de amor, sino que nos presentan una imagen del amor más allá de la muerte. De ahí que hayamos incluido el análisis comparativo de este mito, ya no tanto para centrarnos en la configuración de lo femenino como de lo erótico-trágico.

Proponemos, para finalizar, un cuadro sinóptico en el que reflejamos el haz de relaciones que imbrica el mito con la leyenda:

Personajes/ Elementos/ Situaciones míticas	Personajes/ Elementos/ Situaciones legendarias	Naturaleza del paralelismo
1. Tisbe	1. Isolda la Rubia	1. Concepción de lo femenino: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Mujer que ama con pasión desmedida, sin tomar en cuenta las posibles prohibiciones de su amor.</li> <li>• Mujer que se suicida cuando ve al amado muerto.</li> </ul>
2. Píramo	2. Tristán	2. Concepción de lo masculino: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Héroe masculino capaz de amar por encima de cualquier restricción social.</li> <li>• El amado muere al verse separado de la mujer a la que ama.</li> </ul>
3. Familia de Píramo y Tisbe	3. Barones de Cornualles	3. <i>Oponentes</i> al amor clandestino de la joven pareja.
4. El río y la fuente	4. La vid y el rosal	4. La inmortalidad de un amor que no pudo llevarse a cabo en vida y tuvo que vivir a partir de la muerte de aquellos que se amaron.

<sup>73</sup> Para hacer mención a este aspecto hemos tenido que recurrir a otras versiones como las de los alemanes Eilhart von Oberg (Marchello-Nizia, 1995), Ulrich von Türheim (Marchello-Nizia, 1995) o Heinrich von Freiberg (Marchello-Nizia, 1995).

#### 4. LA INFLUENCIA DE OTROS MITOS: FILÓCTELES, MEDEA Y EL EPISODIO ARGONAÚTICO

Uno de los mitos que igualmente se han intercalado en la elaboración de la leyenda de Tristán e Isolda ha sido el de Filócteles, configurando uno de los episodios más importantes del *Tristán*. Nos referimos a la *escena* en la que el héroe, Tristán, decide marcharse a una isla porque la sociedad no puede aguantar su repulsiva enfermedad. En efecto, en su enfrentamiento contra Moroldo, Tristán había recibido una herida mortal de su lanza envenenada. Su cuerpo empieza a desfigurarse y la herida desprende tan mal olor que muy pronto queda aislado en la corte de Marco. Tristán se ve obligado a marcharse a la isla de Irlanda porque únicamente la reina Isolda, oriunda del lugar, podía curarle. Vislumbramos varias constantes que aparecerían ya en el mito, a saber: la herida en combate contra un ser monstruoso, la enfermedad repulsiva y la dramática soledad del héroe motivada por el rechazo social. En este sentido, nos han parecido muy iluminadoras las aportaciones de De Riquer:

El dramático tema de la soledad de Filócteles, abandonado por los griegos en la isla de Lemnos porque no pueden sufrir el hedor de su herida, se repite en aquel en que Tristán es abandonado en el mar, en una barca, con la incurable herida hedionda que le ha producido la lanza envenenada del gigante Morholt (1984: 125).

Desarrollemos, pues, las tres constantes que asemejan el mito a la leyenda. Con respecto al tema de la herida, Grimal (1990: 200) nos dice que Filóctetes fue herido por un ser de naturaleza monstruosa<sup>74</sup>, concretamente una serpiente que le mordió mientras estaba celebrando un sacrificio. La herida se fue infectando progresivamente hasta terminar despidiendo un insoportable hedor. Paralelamente, la versión de Gottfried von Strassbourg nos cuenta cómo Tristán, teniendo que enfrentarse con el gigante Moroldo, debido al injusto tributo que el pueblo de Cornualles se encontraba obligado a pagar, recibió una herida de la lanza envenenada de aquél, que muy pronto se empezó a infectar. Como consecuencia de ello, su cuerpo se deformó y la herida empezó a desprender un olor tan malo que el joven pronto se vio aislado. Vemos, pues, que en ambos casos se trata de una enfermedad que provocará el rechazo social y el aislamiento del héroe. Citemos, en este sentido, las palabras de Gottfried von Strassbourg:

---

<sup>74</sup> Según otras versiones del mito, la herida de Filóctetes no fue causada por una serpiente, sino por una flecha envenenada que nos recuerda en mayor medida la lanza de Moroldo: “Había otra tradición distinta, según la cual la herida no fue producida por una serpiente, sino por una flecha envenenada que le cayó en el pié desde la aljaba” (Falcón, 1997: 246).

Tristan ne s'en trouva pas mieux. Toutes leurs connaissances médicales réunies ne pouvaient l'aider à guérir; quoi qu'ils fissent, ils étaient absolument incapables de retirer le poison de la blessure. Il se rependit même à travers tout le corps du malade et le défigura si affreusement et si pitoyablement qu'on avait du mal à le reconnaître. De plus, la blessure commença à répandre une puanteur si épouvantable qu'il se répugnait à lui-même et n'avait plus envie de vivre. Mais son plus grand chagrin était de remarquer combien il dégoûtait ses anciens amis (1995: 483).

A través de las palabras de Gottfried se desprende, de la misma manera, el tema de la trágica soledad de un héroe que es abandonado por sus compañeros. Como vemos, el mayor pesar de Tristán lo constituía el rechazo de sus mejores amigos, aspecto que le atormenta sobremanera, hasta el punto de arriesgar su vida marchando a Irlanda para que la reina Isolda lo curase. En el caso de Filóteles, el héroe también sufre el rechazo social y el amargo destino de la marginación. Así lo pone de manifiesto Grimal cuando nos dice:

La herida se infectó muy pronto, hasta el punto de despedir un insoportable hedor, con lo cual no le fue difícil a Ulises convencer a los demás jefes de que abandonasen al herido en Lemnos cuando la flota pasó cerca de esta isla. Filóteles vivió diez años en Lemnos, a la sazón desierta, alimentándose de las aves que mataba con las flechas de Heracles (1990: 200).

Los dos héroes, enfermos y con una posibilidad de curación bastante remota, quedan abandonados en una isla: Filóteles en la isla de Lemnos y Tristán en la isla de Irlanda, donde, haciéndose pasar por un juglar músico de nombre Tantris, será curado por la reina Isolda a cambio de enseñar a la hija de ésta el arte de la música y el comportamiento cortesano.

La isla se convierte, pues, en un lugar de curación para el héroe. En ella habita la figura del curandero que será el único capaz de sanarlo. A cambio, éste deberá recibir en compensación algún tipo de beneficio por parte del héroe, una vez que haya sido curado. Con respecto a Filóteles, Grimal nos dice:

Otra tradición contaba que los griegos habían dejado a Filóteles en la isla para que tuviese tiempo de cuidar su herida, tanto más cuanto que existía en Lemnos un culto de Hefesto cuyos sacerdotes tenían fama de curar las heridas debidas a serpientes. Y, efectivamente, Filóteles se habría curado, y de este modo se habría reincorporado, más tarde, al ejército ante Troya. El médico que habría logrado esta curación habría sido un tal Pilio, hijo de Hefesto. En compensación, Filóteles habría enseñado a Pilio el manejo del arco (1990: 201).

De la misma forma, Tristán se marcha en una embarcación a la isla de Irlanda recordando que la reina de esta isla era la única capaz de curarlo, según le había dicho



Moroldo. La reina Isolda acepta curarlo valiéndose de sus artes curanderas<sup>75</sup>, pero, a cambio, Tristán deberá enseñar a su hija el arte de tocar el arpa como pago al servicio prestado, de la misma forma que Filócteles enseñó a su médico, Pilio, la manera en la que debía manejar el arco. En este sentido, nos gustaría remontarnos una vez más a la versión de Gottfried von Strassbourg para reflejar esta misma idea de pago a la curación. Recordemos las palabras que la reina Isolda dice a Tristán:

<<Eh bien, Tantris, quand ton état se sera amélioré au point que l'odeur de la blessure aura disparu et qu'on pourra demeurer auprès de toi, permets que je te confie ma fille Isolde. Elle a déjà étudié avec application dans les livres et a appris à jouer des instruments à cordes. Elle en sait déjà beaucoup si l'on considère le peu de temps qu'elle y a consacré. Si tu as davantage de connaissances et de talents que son maître ou moi-même, enseigne-lui ce que tu sais par égard pour moi. En échange je veux te sauver la vie et rendre à ton corps la santé et la beauté (1995: 490).

Nos gustaría concluir estableciendo un cuadro sinóptico donde demos cuenta de las similitudes existentes entre el mito y la leyenda para reflejar así las invariantes comunes que se han conservado en relación al carácter de los *personajes*, el *espacio*, etc.:

Elementos/ Personajes/ Motivos míticos	Elementos/ Personajes/ Motivos legendarios	Naturaleza del paralelismo
1. Filócteles	1. Tristán	1. Héroe herido por un arma envenenada. La enfermedad degenera en deformidad y mal olor, lo que acarrea al héroe el rechazo social.
2. Lemnos	2. Irlanda	2. Isla en la que el héroe es abandonado por sus compañeros para curarse.
3. Pilio	3. Isolda madre	3. Única persona capaz de sanar al héroe de su repulsiva enfermedad.
4. Pilio/arco	4. Isolda la Rubia/don de tocar el arpa	4. Beneficiario y beneficio que el héroe debe conceder una vez que ha sido curado.

Igualmente, Medea ha sido una de las mujeres del ámbito mitológico que mejor se han insertado en la configuración de lo femenino. Si Procris y Enone se caracterizaban por su función de curanderas, Medea se define como una mujer hechicera, más en contacto con el ámbito de la magia y la brujería. Isolda también participa de este carácter. A este respecto, De Riquer nos dice que “la joven y hermosa Medea, hechicera y también con grandes conocimientos de medicina, recuerda la curiosa figura de Iseo” (1984: 125). A nosotros nos gustaría precisar que Medea se

<sup>75</sup> En este sentido, la leyenda presenta un eminente sabor céltico. Como hemos visto, en el mito, la herida del héroe es curada por la ciencia, mientras que a Tristán lo sana una reina curandera y medio maga, siendo la magia uno de los elementos más importantes para el folklore celta.

corresponde más bien con la figura de Isolda madre, aunque también presenta muchos rasgos caracteriales y funcionales de su hija, Isolda la Rubia. Bien podría tratarse, pues, de un caso de desdoblamiento.

Al igual que la reina madre de Irlanda, Medea es el prototipo de la hechicera (Grimal, 1990: 336) o mujer capaz de dominar a su beneplácito el poder de lo supranatural. Como Isolda la Rubia, Medea era hija de la diosa Hécate, patrona de las magas (1990: 336). Isolda, madre y reina también podría ser considerada como una patrona de magas. Además, la etimología del nombre de Isolda (*I sillid*) en antiguo irlandés significaba “la maga” y “la mujer que practica la astucia”:

Il s'agit de *sillid*, <<magicienne>>, dérivé de *sell*, <<oeil>> (*iris d'oeil*, d'où *oeil*) (s.82 et s.110), attesté avec le sens de <<femme qui pratique la ruse>> (...) La magicienne... N'est-ce pas ainsi qu'apparaît Iseut dans les différentes versions de la légende de Tristan? À plus forte raison est-ce le cas de sa mère, la reine d'Irlande, qui porte le même nom que sa fille chez Gottfried (Chocheyras, 1996: 51).

Vemos, pues, cómo Isolda madre e Isolda hija poseen una misma naturaleza perfectamente identificable con el primitivo mito de Medea. La mujer no sólo es maga, aspecto que se corresponde con las dos Isoldas y, en especial, con la madre, tal y como nos cuentan Gottfried von Strassbourg o Eilhart von Oberg. Isolda también es “la mujer que practica la astucia” y, en este sentido, hacemos referencia a la hija en la *escena* posterior a la cita espiada y en la del juramento. En la primera, Isolda tergiversa las palabras que le había dicho a Tristán en el momento de contárselas a Marco, dándoles un sentido completamente diferente al original. Asimismo, en la versión de Béroul nos encontramos con un juramento en el que la ambigüedad y la astucia de Isolda la hacen inocente ante los ojos de la sociedad. Si recordamos, en el mito, el *personaje* de Medea también se había caracterizado por presentar una naturaleza hábil y astuta. De hecho, ella es quien ayuda a Jasón a conseguir el vellocino de oro (Grimal, 1990: 336).

Finalmente, Medea huye de una autoridad patriarcal y hegemónica contraria a ella (la de su padre Eetes) y se liga sentimentalmente al hombre con el que huye en un navío (Jasón en el episodio de los Argonautas). De la misma forma, Isolda la Rubia huye de la autoridad de su esposo Marco, símbolo del poder patriarcal de Cornualles, en compañía de su amante, Tristán.

Al igual que hemos venido haciendo con el resto de mitos, nos gustaría presentar un cuadro sinóptico donde establezcamos las analogías que dan cuenta de las invariantes conservadas en la leyenda:

Personajes/ Situaciones típicas	Personajes/ Situaciones legendarias	Naturaleza del paralelismo
1. Medea	1. Isolda (madre e hija)	1. Mujer, reina e hija de reyes, que posee el arte de la magia y la astucia, capaz de preparar ungüentos y venenos.
2. Hécate	2. Isolda madre	2. Madre de la joven y símbolo máximo del don de la magia.
3. Eetes	3. Marco	3. Autoridad monárquica patriarcal y hegemónica contraria a los deseos de la mujer (Medea / Isolda la Rubia).

Finalmente, nos gustaría desarrollar la influencia del episodio argonautico<sup>76</sup> en la configuración de la leyenda tristaniana. En efecto, Saussure señala en sus apuntes sobre las leyendas germánicas la influencia de este mito para explicar buena parte de las aventuras de Tristán:

Éléments <extraits> d'une autre fable gréco-latine que MINOS (avec les <2> annexes: Procris, Oenone) pour expliquer les <aventures> de Tristan.  
(...)  
2. <Série d'>épisodes empruntés à l'expédition des Argonautes et où il n'est pas certain que nous quittions <la fable de MINOS- Thésée>, vue la participation de Thésée à cette expédition selon la presque totalité des mythographes postérieurs.  
<a. La construction d'un bateau pour une expédition déterminée.>  
b. Les Argonautes à Lemnos.  
c. Le Dieu marin Glaucus faisant une escorte <aussi sympathique que mystérieuse> aux Argonautes pendant deux jours (Meli y Marinetti, 1986: 217).

Así pues, la huella del episodio argonautico en la leyenda de Tristán es más que evidente, tal y como nos apunta Saussure, si bien la *escena* mitológica se ha desmembrado en varios episodios relativos a la leyenda. Podríamos decir que el elemento argonautico se correspondería con el viaje llevado a cabo por Tristán para vengar la muerte de su padre Riwalen, ejecutada por el duque Morgan, que según la versión de Gottfried von Strassbourg estaría en aquellos momentos usurpando el reino de Parmenia, correspondiente a Tristán:

Este episodio mítico corresponde a la expedición de regreso a Parmenia organizada por Tristán para vengar la muerte de su padre y recuperar sus posesiones. Si bien en el relato de este capítulo se puede detectar la huella de algunos motivos argonauticos, como la preparación del navío y el resultado final de la expedición: dar muerte al hombre (Morgan /Pelias) que había matado y despojado al padre; sin embargo, otros motivos, que Saussure nos indica como habiendo influido en el estadio primitivo de la leyenda, están ausentes al menos en las versiones escritas (Morales, 1999b: 247).

<sup>76</sup> Hablamos de episodio argonautico en honor a sus protagonistas, sobre los que Grimal nos dice: “Se da el nombre de Argonautas a los compañeros de Jasón, asociados a éste en la búsqueda del vellocino de oro. (...). El nombre de <<Argonautas>> proviene del de la nave que conducía a los héroes, *Argo*, y que significaba <<Rápido>>; pero al mismo tiempo recuerda el de su constructor *Argo*”(1990: 46).

La conclusión a la que llega Morales es que “dichos motivos, desaparecidos de la expedición de la venganza, emergen con ocasión de otros viajes y expediciones marítimas de Tristán” (1999b: 247). Más concretamente, podríamos afirmar que buena parte de estos episodios se insertan en momentos previos a la preparación del viaje en el que el héroe deberá llevar a cabo su venganza. Así, según Saussure, la aparición de Glauco en el episodio argonautico bien podría corresponderse con el momento en que Tristán es raptado en su juventud por unos comerciantes que lo abandonan a su suerte, creyendo que el muchacho les acarrea un mal augurio. En esos momentos, el joven encuentra en su camino a dos peregrinos que se corresponderían con la figura de Glauco:

Les deux pèlerins sont Glaucus répété et partiellement complété (la mise à terre de Tristan au moment de la tempête étant un morceau anticipé de Glaucus). Glaucus est devenu pèlerin par combinaison de son caractère religieux avec son caractère de demi-Dieu voyageur, mais probablement aussi par les *coquilles de mer* qui portaient les pèlerins (Meli y Marinetti, 1986: 309).

Aparte del encuentro de los peregrinos en el rapto marítimo de Tristán, existen otras concomitancias entre el mito de los argonautas y la leyenda. Tal es el caso del viaje del héroe a Irlanda para ganar la mano de Isolda. El primer paralelismo lo constituye el *espacio* hacia el que se emprende el viaje. Tanto Lemnos como Irlanda son islas. En Lemnos los argonautas desembarcan para tomar mujer, mientras que uno de ellos se queda guardando el Argo (Morales, 1999b: 248). De la misma forma, Tristán se marcha a Irlanda en busca de una mujer para desposar a Marco, si bien en el viaje de regreso terminará haciéndola suya. Por otro lado, al igual que uno de los argonautas queda guardando el Argo, Gouvernal y los demás tripulantes se quedan vigilando el navío mientras que Tristán se marcha para matar al dragón y conseguir así la mano de Isolda.

Como vemos, el mito de los argonautas se ha dividido en la leyenda en varias partes, aunque como rasgo común, todas ellas presentan una misma constante, el motivo del viaje por mar. Así pues, el primer reflejo del mito con la intervención de Glauco se correspondería en la leyenda con el rapto de Tristán por parte de los comerciantes noruegos y el posterior encuentro con los dos peregrinos en territorios del rey Marco. El segundo paralelismo con el mito y, a nuestro entender, el más climático, se situaría en el momento en que Tristán prepara su segundo viaje marítimo para vengar la muerte de su padre, acabar con la vida de Morgan y recuperar el reino de Parmenia. Como sabemos, en el mito, el motivo de la venganza también se ponía de manifiesto en la lucha de Jasón

contra Pelias, puesto que éste último había despojado a su padre de sus riquezas, del mismo modo que Morgan lo hizo con Riwalen, padre de Tristán. Finalmente, la tercera concomitancia mito-leyenda se corresponde igualmente con un viaje marítimo, aquel en el que el *personaje* masculino toma contacto con la mujer. En el caso de los argonautas, éstos desembarcan en Lemnos para tomar mujer, de la misma manera que Tristán desembarca en Irlanda para conquistar la mano de la futura esposa de Marco, Isolda la Rubia.

¿Cómo explicar la desmembración de este mito que pasa a intercalarse en la leyenda de manera tripartita y sin una continuidad evidente? La justificación se puede llevar a cabo teniendo en cuenta que en el paso de este mito se habría dado un fenómeno de desdoblamiento que se correspondería con tres de los múltiples viajes marítimos de Tristán: “En conclusión, podemos pensar que algunos motivos de este episodio mítico pudieron sufrir en la leyenda céltica un fenómeno de desplazamiento o de desdoblamiento en otros viajes marítimos de Tristán” (Morales, 1999b: 248).

En último lugar, proponemos un cuadro de semejanzas entre el mito y la leyenda para clarificar lo anteriormente expuesto:

Elementos/ Situaciones/ Personajes/ Espacios míticos	Elementos/ Situaciones/ Personajes/ Espacios legendarios	Naturaleza del paralelismo
1. Argonautas y, a la cabeza, Jasón	1. Acompañantes y guerreros y, a la cabeza, Tristán	1. Viaje iniciático del héroe: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Interés del héroe por vengarse de quien le ha despojado de sus riquezas (Pelias=Morgan)</li> <li>• Adquisición en el viaje de un elemento deseado (Vellochino de oro=Mano de Isolda)</li> </ul>
2. Glauco	2. Peregrinos	2. Personaje divino o religioso que se le aparece al héroe en su viaje.
3. Lemnos	3. Irlanda	3. El héroe toma contacto con lo femenino en la isla.
4. Medea	4. Isolda	4. La mujer ayuda al héroe con sus artes de hechicera y se enamora de él. (Medea da un bálsamo mágico a Jasón para que su escudo y su cuerpo se volvieran invulnerables ante los leones). (Isolda cura la herida mortal de Tristán con sus hábiles conocimientos, después de que éste fuera herido por Moroldo).

## 5. LAS INFLUENCIAS MITOLÓGICAS EN EL NIVEL ACTANCIAL

Hasta aquí hemos visto cómo algunos de los mitos más representativos del ámbito grecolatino se han fundido en la elaboración de la leyenda, configurando el

carácter de sus *personajes* principales (Tristán, Isolda la Rubia, Marco, Gouvernal, Isolda de las Blancas Manos, Moroldo, etc.) o el dinamismo de la *coordenada espacial* (recordamos la trilogía Trecén, Ática y Creta, en Teseo, y Parmenia, Cornualles e Irlanda, en Tristán, por ejemplo). Sin embargo, éstas no son las únicas concomitancias. Si tenemos en cuenta la *configuración narratológica* de la leyenda, los mitos también juegan un papel de vital importancia en la composición del haz de relaciones que constituye el *eje de la comunicación, del deseo y del poder*. Ya no sólo los *personajes* se identifican entre sí sino que sus funciones de *destinador, destinatario, sujeto, objeto* y, en especial, *adyuvante y oponente* se han mantenido en el paso del mito a la leyenda.

De la misma forma que Tristán actuaba como sujeto en la mayor parte de los *campos actanciales*, Teseo también lo hace a nivel mitológico. En ambos casos, el héroe pretende, en primer lugar, ser reconocido en el reino del padre. En este sentido, Marco, aunque tío de Tristán, ejerce una clara función de padre adoptivo. Además, Teseo y Tristán tendrán en el *eje del poder* una serie de oponentes: tanto los Palantidas como los felones de Cornualles (Godoïne, Denoalan y Ganelón) actuarán como tales dada su animadversión a que el héroe sea reconocido por el padre Egeo / Marco como futuro heredero legítimo. Igualmente, en el *objeto* de búsqueda y para que el héroe cumpla su *programa narrativo*, tanto Tristán como Teseo poseen pruebas de su legitimidad que actuarán como *adyuvantes* cuando deban ser reconocidos por la figura paterna. Finalmente, en cuanto a los *destinatarios*, también hay una clara coincidencia, ya que en ambos casos bien podría tratarse de la figura del padre-rey y del hijo-héroe. Sin embargo, con respecto a este primer *nivel actancial*, constatamos una evidente diferencia en el *eje del destinador*, ya que, mientras que en el mito es la madre de Teseo, Etra, la que le revela su pasado y da al hijo las sandalias y la espada para que sea reconocido por el padre, en la leyenda Tristán es llevado a tierras de Cornualles de manera azarosa, debido al rapto y posterior abandono de los comerciantes. De todas formas, es una de las “figuras paternas”<sup>77</sup>, Rual, quien desvela la descendencia de Tristán, haciéndolo, incluso, en presencia de éste ante Marco y mostrando la prueba del anillo, luego en ambos casos una de las figuras paternas se ha encargado de que la legitimidad del hijo-héroe sea reconocida. Propongamos, pues, el siguiente *esquema actancial* que parece haberse conservado en la identidad de los *personajes* dentro del paso del mito a la leyenda.

---

<sup>77</sup> Sirvan las comillas para indicar que Rual es sólo padre adoptivo. Antes de morir, Riwalen cede su hijo a Rual para que éste lo eduque, según los buenos usos y costumbres cortesanos.

### DESTINADOR

- Madre de Teseo (MITO)
- La fatalidad y Rual, “padre” de Tristán (LEYENDA)

### DESTINATARIO

- Teseo y Egeo (MITO)
- Tristán y Marco (LEYENDA)

### SUJETO

- Teseo (MITO)
- Tristán (LEYENDA)

### OBJETO

- El reconocimiento legítimo por parte del padre-rey (MITO Y LEYENDA)

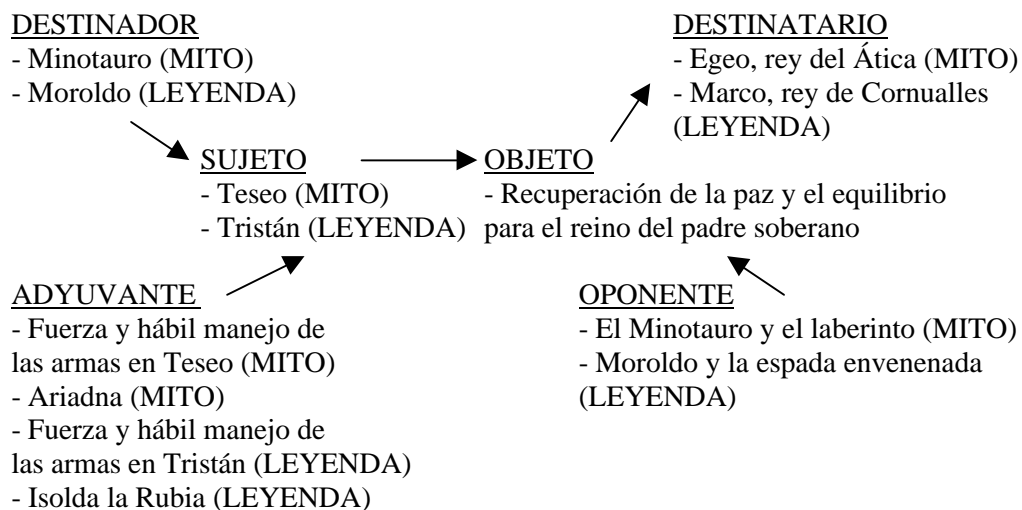
### ADYUVANTES

- La espada y las sandalias que guardaba la madre (MITO)
- El anillo que guardaba el “padre” (LEYENDA)

### OPONENTES

- Los Palantidas que aspiran al trono de Egeo (MITO)
- Los felones de Cornualles que aspiran al trono de Marco (LEYENDA)

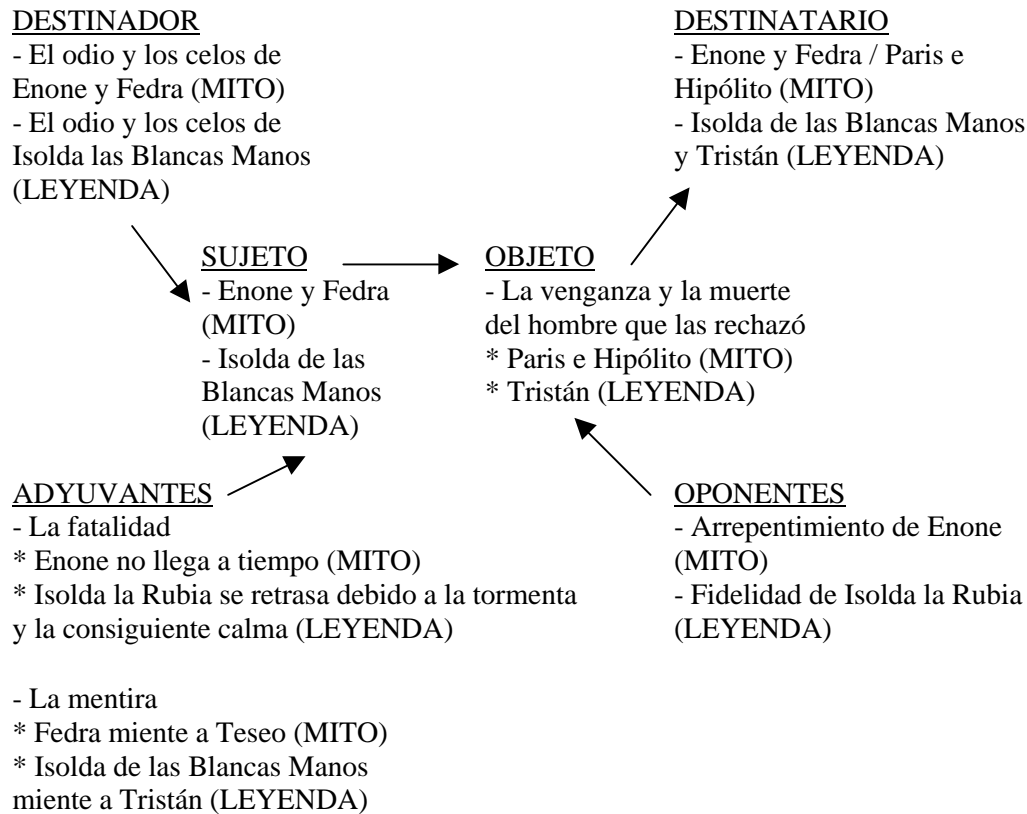
En un segundo *nivel actancial*, el mito de Teseo se intercalaría con otros mitos como el de Procris, Enone o Ariadna, de la misma forma que lo erótico y femenino comienza ya a mezclarse con lo heroico y masculino. Asimismo, en este segundo *nivel actancial* encontramos la presencia del Minotauro en tanto que figura mitológica identificable con Moroldo. Tanto el Minotauro como Moroldo se convierten en *destinadores* en el *eje del saber y la comunicación*, mientras que los *destinatarios* también guardan una coincidencia perfecta en sus identidades: en el mito, se trataría de Egeo y en la leyenda, de Marco, es decir, en ambos casos la figura del rey-padre. Además, en sendos *relatos* la demanda es la misma, el pago de un tributo compuesto por un determinado número de jóvenes. En el *eje de la acción y del deseo* será precisa la figura de un sujeto que acabe con tan injusta petición, produciéndose nuevamente una coincidencia, ya que corresponderá al hijo-héroe acabar con el monstruo (Minotauro / Moroldo) y el hijo-héroe no es otro que Teseo, en el mito, y Tristán, en la leyenda, por lo que las identificaciones previamente establecidas se siguen cumpliendo. En el *eje del poder*, las concomitancias también son sorprendentes. Como *adyuvantes* tenemos la fuerza del héroe (Teseo / Tristán) y la figura femenina (Ariadna / Isolda la Rubia). La primera ayuda a Teseo a vencer al Minotauro, dándole un ovillo para que pueda salir del laberinto y la segunda ayuda a Tristán, curándole la mortal herida que le había causado Moroldo. Finalmente, en lo que se refiere a la cuestión de los oponentes, tanto en el mito como en la leyenda es el ser de identidad monstruosa (Minotauro / Moroldo) quien se opone a que el héroe consiga la restitución del equilibrio para el padre-soberano y el reino al que éste representa (Ática / Cornualles). El esquema que proponemos es el siguiente:



En el tercer *nivel actancial*, la influencia teseica habría desaparecido por completo para dar lugar a la eclosión de otros mitos, aquellos que nosotros hemos desarrollado en el ámbito de lo femenino-erótico y de lo femenino-trágico. Nos referimos a las parejas de Paris y Enone, Fedra e Hipólito, etc. En todos estos casos existe un claro *destinador* principal, la pasión y los celos, que provocarán, al igual que en la leyenda de *Tristán e Isolda*, un trágico final para los amantes. Los *destinatarios* serían todos los participantes de estos mitos y, en especial, los hombres, ya que tanto Tristán como Hipólito o Paris serán los que sufran las consecuencias de los deseos de los *destinadores* particulares: Isolda de las Blancas Manos, Fedra o Enone. Los *sujetos*, en este caso, también serán eminentemente femeninos, coincidiendo con los *destinadores*, y el objeto en el *eje del deseo y de la acción* será el de acabar con la vida del amado, teniendo en cuenta que éste (Tristán, Hipólito o Paris) no corresponde a los deseos de la mujer desdeñada (Isolda de las Blancas Manos, Fedra o Enone). En el *eje del poder* las concomitancias son igualmente múltiples. Como *adyuvantes* del *sujeto*, tenemos, ante todo, la fatalidad. Recordemos que en la leyenda de *Tristán e Isolda*, Tristán muere, ya que Isolda la Rubia no llega a tiempo para curarlo, debido primero a una tempestad y luego a una profunda calma. Enone tampoco llega a tiempo para curar a Paris, por culpa de un tardío exceso de orgullo y celos. Por otro lado, la mentira también es un *adyuvante* a la hora de acabar con la vida del amado. Así, en el caso de la leyenda, Isolda de las Blancas Manos miente a Tristán al decirle que las velas del barco en el que venía Isolda son negras. De la misma forma, Fedra miente a su marido, Teseo, diciéndole que su hijo Hipólito ha intentado violarla. La mentira parece tener un mismo fin, la muerte del hombre al que se ama, tanto en los mitos como en la leyenda. Finalmente, en el nivel de los *adyuvantes* diremos que la fuerza de éstos queda anulada



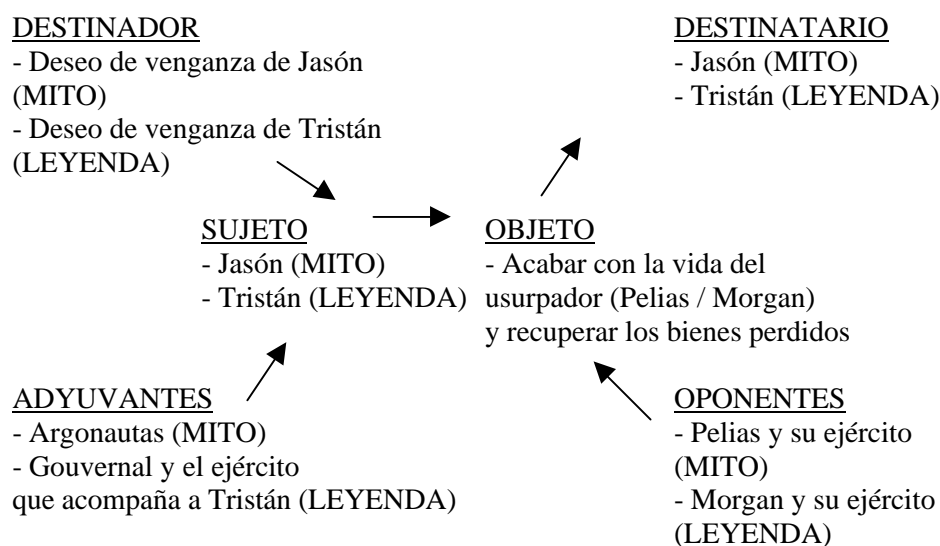
por los *oponentes*. Tanto en Isolda la Rubia como en Enone<sup>78</sup> es más fuerte la fatalidad y el no llegar a tiempo, por lo tanto, que su afán por curar al héroe. En ambos casos, el resultado será el mismo, la mujer salvadora, que actúa como *adyuvante* gracias a sus artes curativas, se suicidará al ver al amante sin vida.



Otros mitos también podrían tener cabida en el ámbito de la actancialidad. En este sentido, nos gustaría hacer mención del episodio argonautico que, entre sus diversos correspondientes en la leyenda, se articula en el viaje de Tristán para vengar la muerte de su padre Riwalen. Así, nos encontramos en el *eje del saber y la comunicación* con un *destinador* común: los deseos de venganza de Jasón y de Tristán por el agravio ocasionado al padre. En cuanto al *destinatario*, en ambos casos se corresponde con la figura del propio héroe (Jasón / Tristán), en tanto que beneficiarios de su contienda. En el *eje de la acción y del deseo* encontramos como sujetos a Jasón y Tristán y como *objeto*, el deseo de venganza y la recuperación del territorio perdido tras acabar con el enemigo usurpador (Pelias/Morgan). Finalmente, en el *eje del poder* se terminan de perfilar las concomitancias en el ámbito de los *adyuvantes*, puesto que Jasón cuenta con la ayuda de los argonautas, de la misma forma que Tristán recibe el

<sup>78</sup> Enone aparece con varias *funciones actanciales*, ya que se habría desdoblado en Isolda de las Blancas Manos y en Isolda la Rubia. Con respecto a la primera se identifica con ella por su sed de venganza y en cuanto a la segunda, comparte con ella el hecho de querer curar a Tristán, una vez que se ha arrepentido.

apoyo de Gouvernal y los hombres que Marco pone a su disposición. En el nivel de los *oponentes*, la coincidencia también se respeta en las figuras de Pelias y Morgan. El *macroesquema actancial* que justificaría lo ocurrido, tanto en el mito como en la leyenda, se articularía como se explicita a continuación:



## 6. CONCLUSIÓN

Como hemos podido comprobar, la trascendencia e influencia de los mitos en la gestación de la leyenda ha sido vital. Ello se demuestra fácilmente acudiendo a los sorprendentes paralelismos entre los mitos analizados y la leyenda medieval, ya no sólo en la categoría de los *personajes*, el desarrollo de las *escenas* o la configuración de la *coordenada espacial* sino también en la evolución de la *dinámica actancial*, en donde, aparte de respetarse la identidad de los *personajes*, se mantienen igualmente las funciones que cumplen en el *relato*<sup>79</sup> (ora mitológico ora legendario con el transcurso del tiempo). El análisis narratológico evidencia, por lo tanto, que los mitos no sólo han aportado una enorme y rica gama de temas para la leyenda sino que también le han legado a ésta una estructura global en su *configuración narrativa*. Quizá el mito que más haya influido sea el de Teseo, pues abarca buena parte de la leyenda, como afirma Saussure:

L'histoire de Thésée se retrouve, non <toute> seule <ni toute pure> mais <du moins> <en ce qui la concerne> entière, dans les événements qui sont mis autour du nom de Tristan, et cela dans <une succession strictement conforme à

<sup>79</sup> Propp (1970) ya había constatado esta idea en sus estudios sobre el cuento. En efecto, para Propp, motivos diferentes pueden presentar una misma función. Pueden cambiar el nombre y los atributos de los *personajes*. Lo que permanece inalterable es, en definitiva, la acción, que él llama función, esto es, lo universal.

la fable qui serait ainsi la fable originale>. Il n'y manque pas un seul article que l'on puisse citer. C'est là une série <qu'on peut reconnaître> tout à fait en-dehors de l'épisode de la voile, (qui est du reste <par hasard> le seul déplacé) (Meli y Marinetti, 1986: 285).

Morales lo explica en mayor medida, proponiendo una *estructura* común entre el mito griego y la leyenda que se articularía en un prólogo y cuatro actos (1999b: 245-250). Encontraríamos en un primer momento la imagen de un rey que se uniría a la hija de otro rey en un país extranjero y, como resultado de la unión, concibirían un hijo. Acto seguido, se le insinuaría al niño que carece de padre y éste abandonaría el hogar familiar en busca de la figura paterna. Hasta aquí sólo ha entrado en juego el mito de Teseo, pero, seguidamente, la evolución de los acontecimientos nos conduciría a la venganza del hijo y así se justificaría la influencia del episodio argonautico. En el tercer acto, el héroe, de camino hacia el reino paterno, destruiría a un grupo de bandidos<sup>80</sup>. Finalmente, en el último acto, el héroe solicita que se le permita ir a enfrentarse con el monstruo. El mito de Teseo vuelve a resurgir con gran fuerza, pero junto a él aparecen otros mitos desde el momento en que el rey de la isla tiene una hija que se enamora del héroe y decide ayudarlo en su empresa de matar al monstruo. Tal es el caso de Medea y Ariadna en los mitos argonautico y teseico, respectivamente.

Saussure se queda en este estadio que, por supuesto, no da cuenta del devenir global de la leyenda. Por ello, bien se podrían haber añadido otras dos *escenas* o actos en los que el mayor protagonismo lo tiene el ámbito erótico y el elemento femenino. En primer lugar, nos encontraríamos con el momento en que la mujer abandona al marido para marcharse con otro hombre. En este episodio entraría en juego el mito de Procris y Céfalos, mientras que en la segunda *escena* que proponemos (el acto final en la leyenda) se fusionarían los mitos de Enone y Paris o Fedra e Hipólito bajo el estigma de la mujer que, por celos y sed de venganza, acaba con la vida del ser amado, al no verse correspondida.

Nos gustaría concluir avalando lo anteriormente expuesto con las aportaciones de Morales en torno a la concepción de la leyenda en Saussure. Para el lingüista ginebrino existen tres tipos de leyendas: con base puramente histórica, leyendas de origen histórico y mitológico y, finalmente, siguiendo con esta gradación, leyendas con base estrictamente mitológica. Tal sería el caso de *Tristán e Isolda* (1999b: 239). Nosotros así lo afirmamos después de haber dejado constancia de las innumerables

---

<sup>80</sup> Según Morales “este episodio parece haber desaparecido en la leyenda de Tristán, o quizás haya dejado alguna huella en la historia de los comerciantes noruegos que secuestran a Tristán” (1999b: 248).

correspondencias en gran cantidad de elementos de índole narratológica entre esta leyenda y los mitos analizados. Ello significa que los distintos mitos aludidos se reflejan en la leyenda y en la configuración literaria de la misma, desde el momento en que le ofrecen una gran *macroestructura*, una serie de identidades en lo que a *personajes* respecta, una *dinámica espacial* o, incluso, una fuerte relación en el *nivel de la actancialidad*. En definitiva, el elenco de mitos aludidos se manifiesta ya no sólo en el contenido de la leyenda sino en la forma misma de elaborarla literariamente y convertirla así en *narración*.

**La recepción del *Tristán* en la narrativa europea del siglo XII  
y primeros años del XIII**

**Segunda parte: Análisis comparado**

## **CAPÍTULO VI**

### **ANÁLISIS NARRATOLÓGICO I (VERSIONES DE BÉROUL, THOMAS, EILHART VON OBERG Y GOTTFRIED VON STRASSBOURG)**

## 1. LA CUESTIÓN DE LA ESTRUCTURA

En primer lugar, empezaremos nuestro estudio narratológico sobre las distintas versiones medievales del *Tristán* aquí seleccionadas, que hacen referencia a la globalidad de la leyenda (Béroul, Thomas d'Angleterre, Eilhart von Oberg o Gottfried von Strassbourg), aunque se traten de versiones mutiladas en algunos casos (Béroul, Thomas y Gottfried), abordando la cuestión de la *estructura*, primero de manera aislada en cada versión y, después, encuadrando las estructuras parciales de cada una en una *estructura globalizante* que pudiera dar perfecta cuenta del ensamblaje de la leyenda.

A la hora de hablar de *estructura*, es preciso empezar analizando el *incipit*. Sin embargo, aplicar un término tal a las versiones elegidas (al menos en lo referente a las de Béroul y Thomas) se convierte en una cuestión harto difícil, en tanto que los manuscritos que nos han llegado presentan un carácter fragmentario más que considerable<sup>81</sup>. En el *Tristán* de Béroul, el principio y el final de la obra han quedado mutilados. Decir, por tanto, que el *incipit* se corresponde con la *escena* en la que Tristán e Isolda se han citado en secreto, aprovechando la oscuridad de la noche, es un tanto arriesgado, pues, si esta versión comienza por una *escena* tan alejada ya de lo que sería el principio de la historia, es una cuestión puramente accidental. El texto de Béroul podría haber quedado mutilado por cualquier otra *escena* anterior o posterior a la mencionada. En cualquier caso, y si aceptamos este comienzo como *incipit*, cabría destacar que, a través de él, el *narrador* nos está presentando ya el triángulo de *personajes* centrales del conjunto de la leyenda, a saber: Marco, Tristán e Isolda. Al mismo tiempo, se nos informa sobre la relación entre ellos: una pareja de jóvenes que, lejos de mostrarse como amantes, se presentan más bien como amigos, y un tercero, el marido de la dama, que los espía para comprobar sus sospechas. Igualmente, se nos informa sobre el lugar en el que transcurre la acción, el jardín, y el tiempo en el que ésta acaece, la noche. Sin embargo, el aspecto más interesante de este posible *incipit* sería la ambigüedad con la que se pone de manifiesto a través del discurso de los *personajes*.

---

<sup>81</sup> El manuscrito de la versión de Béroul se compone de un total de 4485 versos que se intercalan en el desarrollo central de la historia, mientras que el manuscrito de la versión de Thomas consta de 3298 versos y se correspondería con las *escenas* finales de la leyenda. Nosotros tomaremos sólo en cuenta los fragmentos conservados de ambas narraciones, pues intentar dilucidar lo que hubiera podido ser realmente el *incipit* en las versiones de Béroul o Thomas nos parece que es aventurarse demasiado. De ahí que hayamos hecho coincidir el *incipit* con lo que realmente es un comienzo *in media res*, como ya pondremos de manifiesto, por lo que realmente estos dos *Tristán* franceses podríamos decir que comienzan ya en la *dinámica de la acción*, pero sólo si pensamos en la totalidad de la versión. Nosotros, antes bien, hemos decidido analizar (lo aclaramos una vez más) los fragmentos de obra conservados en el caso de Béroul y Thomas como obras por sí mismas, sin recurrir a la reconstrucción.

Sabemos que Tristán e Isolda están siendo acusados de engañar al rey Marco con una relación adúltera, pero sus palabras pronto esconden esta realidad para demostrar su falsa inocencia ante los ojos acechantes de Marco. Esta ambivalencia enriquece el *incipit*, al tiempo que presenta un misterio al lector (no es otro que el de descubrir la verdad de lo que se está fraguando) que le atraparé, indudablemente, en la lectura de la novela.

Con respecto a Béroul, la obra comienza, pues, con el diálogo de Tristán e Isolda quejándose de la actitud del rey Marco, debida a los comentarios de los barones sobre su supuesta relación amorosa. Tristán ha citado a Isolda para pedirle que interceda a su favor ante el rey, su tío, de quien ya no recibe los beneficios y el amor que antaño caracterizó su relación. El *incipit* nos presenta, por tanto, una escisión entre pasado y presente, quedando este último caracterizado por las prohibiciones que Marco impone a su sobrino Tristán, en especial, a la hora de acercarse a los aposentos de la reina Isolda.

Bien podríamos decir que se trata de un comienzo *in media res*, en el que el *incipit* es rico en información sobre el contexto y el carácter de los *personajes* principales. Podemos ya empezar a dilucidar la inteligencia de Isolda y su control sobre la palabra. Se nos muestra como un *personaje* elocuente que, a través de un discurso bastante ambiguo en el plano del contenido, consigue disipar las sospechas de infidelidad de su marido el rey. Cabría hablar de ambigüedad, ya que con una misma palabra consigue que los dos receptores del mensaje se estén dando por aludidos, aunque de distinta manera. Citemos al respecto:

Mais Dex plevis ma loiauté,  
Qui sor mon cors mete flaele,  
S'onques fors cil qui m'ot pucele  
Out m'amistie encor nul jor!  
(Béroul, 1989: 24) (vv. 22-25).

[Mais, je prends Dieu à témoin que j'ai été fidèle; qu'il me frappe de son fléau si un autre homme que celui qui m'eut vierge fut jamais mon amant !]

El rey está seguro de que es él quien la ha tomado virgen, puesto que es su marido. Sin embargo, sabemos por otras versiones como las de Thomas, Eilhart o Gottfried von Strassbourg que Isolda había perdido su virginidad con Tristán en el viaje marítimo que los dos emprenden rumbo a Cornualles, después de haber ingerido la poción de amor. Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho, podríamos decir que Tristán es el receptor real del mensaje, mientras que Marco sólo es un receptor virtual, tomando en consideración la ambigüedad que las palabras de Isolda presentan.



Igualmente, la reina sabe muy bien lo que debe decir para recordar a su marido (tengamos presente que también es receptor del mensaje) el coraje y la gran ayuda que Tristán le ha prestado y la cobardía de los barones de su corte en los momentos más difíciles. Tristán refuerza la palabra de Isolda haciendo referencia a los mismos acontecimientos, que lo sitúan en una posición privilegiada con respecto a los barones que le acusan: la victoria de Tristán frente al terrible Moroldo, la relación de linaje entre Marco y Tristán, etc. Así pues, el *incipit* supone un giro en la acción, ya que el rey, convencido anteriormente de la infidelidad de su mujer, cambia de opinión y comienza nuevamente a confiar en ellos. El *incipit* nos muestra ya la imagen que tendremos del rey a lo largo de toda la historia, una imagen de ingenuidad y de humanidad, constatable en el momento en que llora al escuchar el diálogo entre su mujer y su sobrino.

Igualmente, el *incipit* resulta especialmente relevante por todos los avances que hace sobre acontecimientos que acaecerán más tarde en el desarrollo de la acción. Por ejemplo, nos referimos al momento en que Isolda confiesa a Tristán que preferiría morir quemada antes que verse acusada de infidelidad, evento que no tardará mucho en ocurrir en el desarrollo de la historia, una vez que se haya comprobado la infidelidad de los amantes.

Otro aspecto digno de mención en lo que se refiere al *incipit* en Béroul es la presencia del *narrador* como una instancia que, desde el principio, se dirige al lector o público auditor, hace comentarios y ofrece la información que encierra la historia. Así, vemos cómo, desde el inicio, nos muestra su carácter de *narrador* que todo lo sabe y todo lo domina.

En definitiva, el *incipit* nos introduce en la historia narrada a través de un comienzo *in media res*. Los amantes hacen comentarios sobre su pasado, creando en el lector el deseo de saber cuándo se han conocido, bajo qué circunstancias se han enamorado, si esto ha ocurrido antes o después del matrimonio de Marco e Isolda y el por qué de este matrimonio. De la misma forma, el lector / auditor quiere saber cómo se va a desarrollar la acción. Desde el comienzo quedamos sumergidos en una situación bastante compleja, cuya finalidad, como consecuencia del azar, por supuesto, no es otra que la de despertar en el lector el deseo de conocer la historia, lo que ha ocurrido antes de ese encuentro clandestino y lo que ocurrirá después. En definitiva, el *incipit* en Béroul adquiere tintes de valor enigmático y misterioso.

Esta cuestión, en la versión de Thomas, también se nos presenta bajo la forma de un comienzo *in media res*. La explicación que podríamos dar a tal fenómeno es

exactamente la misma que en Béroul. El texto quedó mutilado y en la actualidad sólo lo conservamos de manera fragmentaria. Se trata, pues, de un comienzo casual, no buscado por parte del autor. Concretamente, Thomas, con relación a Béroul, nos presenta una historia menos evolucionada. Se nos muestra a los dos *personajes* principales, Tristán e Isolda, declarándose su amor en un navío rumbo a Cornualles. También sabemos que todo el mundo espera la llegada del navío, ya que en él viene la mujer que habrá de convertirse en esposa de Marco y reina de Cornualles.

Con respecto a los *personajes* principales (Tristán e Isolda), se nos descubren sumidos en una situación de desgracia y abatimiento. Así pues, el *incipit* en la versión de Thomas presenta una clara dicotomía entre la alegría y el gozo de los habitantes del reino, incluido Marco, y el tedio y la melancolía en la que aparecen sumidos Tristán e Isolda. De esta manera, el lector aumenta su deseo de saber. Tiene necesidad de saber para conocer por qué la reina Isolda no quiere casarse y por qué se debe casar. Asimismo, siente necesidad de saber quién es Tristán, por qué los dos jóvenes han viajado juntos y qué tipo de relación existe entre ellos.

Como en el caso de Béroul, el *incipit* en Thomas está bastante cargado de información, en especial, sobre la categoría que concierne a los *personajes*. Desde el principio, vemos en Isolda una mujer infeliz, debido a un matrimonio que no desea, y a un hombre triste, Tristán, porque pierde a su amada. Por otra parte, un aspecto bastante paralelo con el *incipit* de Béroul es la relevancia que cobra la palabra ambigua por parte de Isolda y el poder que esta última ejerce sobre el discurso. En Tristán, el *incipit* nos muestra un juego de palabras con “amer”, “amour” y “mer” bastante significativo, puesto que entre los tres vocablos (muy próximos fonéticamente) existe una relación de continuidad contextual muy fuerte. El mar es el *espacio* en el que se encuentran, su espíritu podría decirse que se halla en un estado de amargura, bien proveniente del mar bien proveniente del amor que se profesan. He ahí el juego de ambigüedad acentuado por las aproximaciones de índole fónica.

Como en Béroul, la presencia del *narrador* se hace notable desde el *incipit*, pero la concomitancia más sorprendente de nuevo se encuentra en el *personaje* de Isolda, ya que, una vez más y sin saberlo, nos avanza ciertos puntos determinantes en el desarrollo de la historia. Concretamente, desde el principio se puede apreciar cómo teme que su compañera (nos referimos a Brangien) pueda traicionarla tras haber compartido el lecho

con el rey<sup>82</sup>. Así pues, con el desarrollo del *relato* veremos cómo Brangien traicionará a la reina, revelándole al rey, en parte, el carácter infiel de su esposa, aunque desvirtúa el adulterio real con Tristán, afirmando sólo ante Marco que Isolda podría ceder ante las pretensiones amorosas de otro pretendiente, Cariado.

Como hemos señalado anteriormente, el lector tiene acceso a la historia *in media res*. Encontramos que bastantes eventos de la acción ya han ocurrido y se adelantan otros tantos de los que nos gustaría conocer su desarrollo. Resta decir, por tanto, que el *incipit* presenta un evidente valor de misterio o enigma a través del cual el lector se siente más implicado en su acto de lectura. Necesita saber, ya que a través de una serie de *analepsis* y *prolepsis* se le ha puesto en un estado de disyuntiva.

Finalmente, nos queda analizar el concepto de *incipit* en las versiones alemanas de Gottfried von Strassbourg y Eilhart von Oberg. A este respecto, cabría destacar las diferencias con las versiones anteriormente vistas. En Gottfried von Strassbourg se puede analizar tal categoría, es decir, el *incipit*, libre de los problemas que ha podido conllevar la mala fortuna y, más concretamente, la fragmentación de la obra. Se trata de un *incipit* muy elaborado en el que la voz del *narrador*, de manera directa, mediante el empleo de una primera persona, analiza, con un fino carácter reflexivo y argumentativo, la incoherencia del alma humana, un alma que a menudo desprecia aquello que desearía tener. Al mismo tiempo, el *incipit* en el autor alemán supone una introducción indirecta a la historia, mencionando la pluralidad de fuentes que han aludido a la misma. El extenso *incipit* de Gottfried adquiere, entonces, carácter de introducción y, en gran medida, se desliga de lo que es la historia para reflexionar sobre ella, para encumbrarla a la categoría de mito y para hacernos partícipes, de manera indirecta, en el devenir y el final de esta leyenda de amor. Sería imposible, por razones de espacio, citar todo el *incipit* de Gottfried von Strassbourg, pues abarca varias páginas. Sin embargo, no nos sustraeremos a la posibilidad de citar algunos puntos clave del mismo, como son su principio y su fin:

Si l'on pensait autrement qu'en bien à ce qui est source de bien pour les hommes, tout ce qui fait de bien dans ce monde aurait été fait en pure perte. Ce qu'un homme de bien fait de bonne foi, sans autre pensée que le bien du monde, ce serait une bien mauvaise action de ne pas l'écouter avec de bons sentiments. J'entends dénigrer fort ce que pourtant on recherche avec empressement. On en dit pis que prendre, et pourtant on souhaite ce qu'on méprise (...) (1995 : 389).

---

<sup>82</sup> No perdamos de vista que Tristán y, en especial, Isolda han pedido a Brangien que duerma la noche de bodas con el rey, para que éste no se percate de que la reina ya no es doncella.

Leur vie, leur mort seront notre pain. Ainsi vivra leur vie, ainsi vivra leur mort. Ainsi ils vivront, tout morts qu'il soient, et leur mort sera le pain des vivants. Et qui maintenant désire qu'on lui conte leur vie, leur mort, leurs joies, leurs peines, tienne prêts son cœur et ses oreilles; il aura tout ce qu'il désire (1995 : 392).

Al igual que en Gottfried von Strassbourg, en el caso de Eilhart von Oberg nos encontramos ante un extenso *incipit* escrito a modo de *prólogo*, en el que, particularmente, podríamos distinguir dos partes claramente diferenciadas, aspecto que comparte Marchello-Nizia (1995: 1379): un *prologus praeter rem* y un *prologus ante rem*. En la primera parte se entraría en contacto con el público, distinguiendo entre aquellos que les interesa la obra y aquellos que abandonan el proyecto, porque no resulta ser de su interés. Contra ellos el *narrador* dedica un claro ataque crítico, como bien demuestran sus palabras:

On serait en droit de les attribuer des sentiments bas et de les en blâmer ; ils l'auront en effet bien mérité. Je conjure ces gens-là de renoncer définitivement à ces réactions mesquines et de mieux se garder à l'avenir de commettre des bassesses, quelles qu'elles soient (Eilhart von Oberg, 1995 : 263).

De una u otra forma, el contacto con el público resulta esencial en la versión de Eilhart y ello supone una clara diferencia con la versión de Gottfried. En efecto, Eilhart emprende su historia a petición de un público que parece estar presente en el momento de *narrar* los acontecimientos. Más que ante una obra escrita, tenemos la impresión de encontrarnos ante la recitación oral de un texto. De ahí el contacto continuo entre el *narrador* y los posibles oyentes del *Tristan* de Eilhart (contacto del que ya hablaremos cuando desarrollemos la *función fática* del *narrador*). De ello se desprende una primera aproximación entre la obra de Eilhart y la del poeta francés Béroul, pues en sendas versiones el destinatario-oyente, aunque virtual, tiene un lugar más que relevante en el seno de la obra. Las *versiones cortesas* de Thomas o Gottfried, sin embargo, parecen carecer de este protagonismo, al tener una dimensión principalmente escrita y contar con un mayor perfeccionamiento literario.

La segunda parte del *incipit* en la versión de Eilhart se centra, por el contrario, en la materia de la obra a tratar, exponiéndola muy en breve al lector-auditor, quien por primera vez tomará contacto con el héroe principal, Tristán, siendo entonces conocedor de que se enfrentará a un *relato* con tintes eminentemente biográficos. De ahí que el autor alemán llegue, incluso, a suprimir del título de la obra el nombre de Isolda.

En cierta forma, esta segunda parte del *incipit* podría ser considerada como una gran *prolepsis*, ya que se nos está dando cuenta, aunque muy en términos generales, de prácticamente todo lo que ocurrirá en el ensamblaje de la obra. Podríamos pensar, a priori, y no sin razón, que este hecho fuera en detrimento del interés del público-receptor. Sin embargo, el interés del lector-auditor aumentará gracias a esta técnica, producto, en cierto modo, de la retórica que Eilhart está mostrando en la elaboración de su *incipit*, tal y como revela Marchello-Nizia: “Ce prologue n’a rien d’un numéro de virtuosité, mais il révèle la connaissance des règles médiévales du bien dire” (1995: 1379). Hemos apuntado, en efecto, que el interés del lector aumenta, pues sólo conoce el tema principal de una historia en donde lo bello parece mezclarse con lo trágico. Se ve así envuelto en un enigma que determina un pacto de lectura a través del cual irá obteniendo la información que precisa para comprender la vida del noble y virtuoso Tristán, sus amores con la bella Isolda y la razón de sus muertes. El *narrador* lo ha sumergido en una generalidad tan absoluta, desde el principio de la obra, que sólo con su acto de lectura el lector podrá acceder a la superficie que impone el tener el conocimiento completo de esta historia. Veamos, pues, con qué generalidad quedan formuladas estas palabras:

Je me propose en effet de vous conter, sans déformer en rien la vérité, en respectant scrupuleusement ce que j’ai trouvé dans le livre qui lui est consacré, comment le noble Tristant vint au monde, ce que fut sa fin, quels prodiges il accomplit, comment il conduisit ses diverses entreprises sur cette terre, de quelle façon cet homme de ressources conquit la noble Isald et comment ils moururent ensuite, lui pour elle et elle pour lui (Eilhart von Oberg, 1995 : 263).

De la cita que ofrecemos se desprende, por parte del *narrador*, su excesivo afán, desde un primer momento, por autenticar la historia que cuenta (*función testimonial* de la que daremos cuenta con el estudio del *narrador*), haciendo explícito, además, que dicha historia se encuentra escrita en un libro del que, a diferencia de otros autores como Marie de France, no da título alguno. El análisis del resto de versiones que hacen referencia a la globalidad de la leyenda (Béroul, Thomas o Gottfried), así como el de algún *relato* episódico (Marie de France, por ejemplo, según acabamos de ver), avalan, en efecto, la existencia de al menos una obra escrita que contendría toda la historia del *Tristán*. De este aspecto nos encargaremos en el nivel de la *intertextualidad*. En cualquier caso, lo que sí parece quedar claro es que las palabras del *narrador* superan en el *incipit* de la versión de Eilhart lo que comúnmente se podría concebir en la época

como una mera técnica retórica de legitimación del discurso, para atestiguar la realidad de las condiciones de producción del texto (Marchello-Nizia, 1995: 1378).

Hemos visto, pues, que, aparte de comenzar el *relato*, el *incipit* en la versión de Eilhart atrapa el interés del lector y construye así la *escena* de la ficción en la que se desarrollará la obra (ésta no puede ser otra que la vida de Tristán, evidentemente). Así, se pasa a escenificar progresivamente la historia de manera cronológica, siguiendo los dictados que marcan la vida del héroe. De ahí que comencemos con su nacimiento y la delimitación de sus orígenes paternos. Ello pone fin al largo *incipit* de la versión de Eilhart von Oberg.

Un segundo punto dentro del estudio de la *estructura* corresponde a la noción de *esquema quinario*. Lo aplicaremos a la leyenda de *Tristán e Isolda*, primero de manera parcial en cada una de las versiones analizadas y, después, de manera general, tomando en consideración cada uno de los *esquemas* parciales vistos.

Con respecto a Béroul, la *situación inicial* se correspondería con la cita clandestina de los amantes en el jardín, mientras están siendo espiados por el rey Marco. Igualmente, comprendería la confesión de Isolda a Marco sobre la cita que ha tenido con su sobrino y la reconciliación entre éste y el rey, gracias al inteligente engaño de Isolda. Con respecto a la *complicación*, se situaría en la *escena* en la que la relación adúltera de Tristán e Isolda es descubierta por Marco y los barones de la corte, gracias a las tretas del enano Frocín. Evidentemente, la siguiente *macroproposición narrativa*, es decir, la *dinámica de la acción* sería la que más ocupa en el desarrollo de este *relato*. Concretamente, abarcaría el ajusticiamiento de los amantes, la huida de Tristán, el rescate de Isolda y, en especial, el exilio de la pareja en el bosque del Morois. En lo que se refiere a la *resolución*, ésta podría perfectamente encontrarse en el hecho de que se terminen los efectos de la poción de amor, *escena* que coincide con el perdón del rey Marco, una vez que ha comprobado que los amantes se aman con un sentimiento puro<sup>83</sup>. En último lugar, la *situación final* se correspondería con el arrepentimiento de los amantes, el regreso de Isolda a la corte de Marco y el juramento que la joven hace ante su marido, el rey Arturo y todo el pueblo de Cornualles, afirmando que ha sido fiel a su esposo el rey<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Recordemos, a este respecto, que Marco había encontrado a los amantes vestidos y con sus cuerpos separados por la espada de Tristán.

<sup>84</sup> Tal vez convenga profundizar más en esta cuestión. Realmente sí ha habido infidelidad por parte de Isolda con Tristán. Sin embargo, en el juramento que ella hace no hay engaño alguno, puesto que nuevamente la reina hace gala de su inteligencia y del enorme poder que ejerce sobre la palabra. En

Con respecto a la versión de Thomas, la *situación inicial* es anterior a la de Béroul, situándose en la larga *escena* en la que los amantes se confiesen su amor y gozan de él, en el navío que les conduce rumbo a Cornualles para que Isolda contraiga matrimonio con Marco. En cuanto a la *complicación*, ésta no será otra que el momento en que Marco descubra a los amantes, una vez que han gozado clandestinamente de su amor. La *dinámica de la acción* se corresponde con la marcha de Tristán a Bretaña, el suplicio y la tortura de los amantes en la distancia, el matrimonio de Tristán con Isolda de las Blancas Manos y las aventuras que Tristán emprenderá con el hermano de su esposa, Kaherdin. La *resolución*, negativa en este caso, bien podría corresponderse con la *escena* en la que Tristán queda herido en su última aventura con Kaherdin y la *situación final*, para terminar, se identificaría con la muerte de Tristán, en primer lugar, y la de Isolda la Rubia, después, como consecuencia de la mentira que ha urdido Isolda de las Blancas Manos.

En lo concerniente al desarrollo del *esquema quinario* en Gottfried von Strassbourg, la *situación inicial* se asimila a la bella y dolorosa historia de amor de Riwalen y Blancaflor, el nacimiento de Tristán y la infancia y juventud de éste guiadas en todo momento por su educador Rual. La *complicación* bien podría corresponderse con el rapto de Tristán, ya que a través de este episodio, el héroe conocerá a su tío Marco, la verdad de su historia y su origen y será nombrado caballero. En lo que se refiere a la *dinámica de la acción*, diremos que, al igual que en los dos casos anteriores (versiones de Béroul y Thomas), se trata de la *macroproposición* central que mayor número de situaciones y *escenas* abarca con respecto a la *historia narrada*. Concretamente, en ella cabría situar el enfrentamiento de Tristán contra Moroldo, el primer viaje de Tristán a Irlanda para ser curado por Isolda, el segundo viaje a Irlanda con el objetivo de conseguir la mano de la muchacha, enfrentándose para ello contra un dragón, el matrimonio de Marco e Isolda y la continua relación adúltera que la joven mantiene con el sobrino del rey. La *solución* ante esta historia de amor adúltero se encuentra una vez más en el hecho de que Marco descubra la mentira gracias a las continuas denuncias de los barones de la corte y a las artimañas del enano Melot<sup>85</sup>. En

---

efecto, Isolda jura que entre sus piernas sólo han estado Marco y el leproso que le ha ayudado a cruzar el Mal Paso, como todos los allí presentes han podido ver. El engaño, entonces, se encuentra en este *personaje*, ya que no es otro que Tristán disfrazado de leproso. En definitiva, la reina está jurando a Marco haberle sido infiel con Tristán. Por lo tanto, no jura en falso.

<sup>85</sup> Esta figura encuentra su correspondiente exacto en el enano Frocín de la versión de Béroul.

cuanto a la *situación final*, se correspondería con la marcha de Tristán a Arundel, donde se exiliará y contraerá matrimonio con Isolda de las Blancas Manos.

Finalmente, recurrimos a la versión de Eilhart von Oberg para tener, a partir de un solo texto, una visión más completa de la *estructura* de la historia, especialmente en lo que atañe al principio y, sobre todo, al final de la misma. Como en Gottfried von Strassbourg, la *situación inicial* se correspondería con el nacimiento y juventud de Tristán, incidiendo sobremanera en la educación que el héroe recibe. Ya aquí encontramos algunas diferencias con respecto a la versión de Gottfried, diferencias en los detalles que se justifican si tenemos en cuenta que cada autor ha partido de fuentes diferentes para configurar su historia. Así, mientras que Gottfried ha tomado como patrón a Thomas, Eilhart se basa en un *Tristán* anónimo, pudiendo, incluso, tratarse de la versión primigenia. Es lógico que la versión de Gottfried sufra más alteraciones, en tanto que supone un elemento posterior en la larga cadena de textos tristanianos. En cualquier caso, y volviendo a las diferencias de las que previamente hacíamos mención, en la versión de Eilhart, el padre de Tristán, Riwalen, por ejemplo, no muere. Así, Tristán no es educado por padres adoptivos (Floraete y Rual le Foitenant en la versión de Gottfried), sino por su escudero Kuvernal. La *complicación* en Eilhart coincide con la marcha de Tristán rumbo a Cornualles, tierra en la que reina su tío Marco. En este sentido, constatamos una nueva diferencia si ponemos en parangón la versión de Eilhart von Oberg con la de Gottfried von Strassbourg. Mientras que en el segundo Tristán es raptado por unos comerciantes noruegos, en el texto de Eilhart es el mismo Tristán quien, siguiendo los consejos de su escudero Kurneival, decide abandonar libremente, y sin que exista coerción alguna, el reino de su padre, con el fin de conocer otros países y otros modos de vida con los que completar su formación y su visión del mundo:

<<Père bien aimé, aie la bonté de me laisser partir. J'aurais préjudice à attendre plus longtemps. Je veux voir d'autres pays. Peu de gens me connaissent en dehors de ceux qui se trouvent à ta cour. Tous ici sont empressés à me servir, mais en côtoyant de nouvelles personnes dans les circonstances diverses de la vie j'enrichirai mon expérience. L'idée n'est-elle pas bonne ? Je ne pense pas que cela puisse me nuire de m'imposer une telle discipline et de m'informer dans mes jeunes années de la façon dont l'on vit dans d'autres pays (...) (Eilhart von Oberg, 1995 : 266).

Tristán acude así a Cornualles acompañado de Kurneival, ocho caballeros y dos condes. El hecho de llegar al reino de Marco no depende, por tanto, del azar, como en el caso de Gottfried. En cuanto a la *dinámica de la acción*, dado que nos encontramos ante



una versión completa de los acontecimientos, esta *macroproposición* abarcará mucho más que las otras tres versiones aludidas. Así, aunque, al igual que Gottfried, la *dinámica de la acción* parte del enfrentamiento de Tristán y Moroldo, en Eilhart abarcaría hasta la *escena* en la que Tristán es herido de muerte por Naupaténis mientras ayudaba a su amigo y cuñado Kéhénis a huir, después de que éste último hubiera yacido con la mujer del malvado Naupaténis. Si comparamos este final en la *dinámica de la acción* con el que se propone en la versión de Thomas, veremos que hay grandes diferencias. La pareja de Naupaténis y Gardiloye es sustituida por el *personaje* de Tristán el Enano, quien, habiendo perdido a su amada (la muchacha había sido raptada por Estout l'Orgueilleux) pide ayuda a Tristán para que la rescate. La diferencia en el ámbito de los *personajes* es más que considerable, pero insistimos una vez más en que *versiones cortesas* y *versiones comunes* parecen haber bebido de fuentes diferentes. Además, las infiltraciones motivadas por la tradición oral que la leyenda presenta en el momento en que se componen las versiones de Eilhart y Thomas, junto con la posible voluntad por parte de cada autor de individualizar su versión, añadiendo variantes propias para superar otras versiones (la rivalidad entre los distintos autores del *Tristán* será bastante fuerte), justificarían estas primeras divergencias de las que ya estamos dando cuenta con el estudio de la *estructura*. Asimismo, la *solución* al conflicto la encontramos en la venganza de Isolda, esposa de Tristán<sup>86</sup>, cuando se entera de que su marido le ha sido infiel con otra mujer. En cuanto a la *situación final*, se corresponde con la muerte de Tristán e Isolda y el nacimiento en sus tumbas de una vid y un rosál cuyas ramas tienden a entrelazarse hasta la eternidad.

Hasta aquí hemos establecido un *esquema quinario* que diera perfecta cuenta de la evolución de los acontecimientos en cada una de las versiones analizadas. Así, hemos podido constatar que la historia de Béroul ocuparía una parte central en el ensamblaje de la leyenda, la historia de Thomas se correspondería con la parte final de la misma, la de Gottfried con la parte inicial y central<sup>87</sup>, de ahí que esta versión recoja la de Béroul y una parte, al menos, de la versión de Thomas y, a su vez, todas ellas se encontrarían, de una forma u otra, presentes en el texto de Eilhart, única versión del siglo XII que hemos conservado completa.

---

<sup>86</sup> Nos referimos a Isolda de las Blancas Manos, pero en Eilhart nunca se le da este apelativo.

<sup>87</sup> Hemos de tener en cuenta que la versión de Gottfried quedó inconclusa, sumando un total de casi veinte mil versos. De ahí que fuera retomada por otros dos poetas alemanes (Ulrich von Türheim y Friederich von Frieberg), bien entrado ya el siglo XIII.

Con respecto a la *situación inicial*, se identificaría con el nacimiento y la educación de Tristán, incluyendo la derrota de Moroldo y los dos viajes de Tristán a Irlanda, el primero para curarse de su herida y el segundo para recibir la mano de Isolda y lograr que el rey Marco contraiga matrimonio con ella. La *complicación* (siempre refiriéndonos ya al ensamblaje de la leyenda) se identificaría con el tema principal de la misma, el poder que conlleva la fatalidad pasional en la voluntad humana. Más concretamente, la *complicación* se materializa en la leyenda a través de la *escena* en la que Tristán e Isolda beben por error el filtro de amor, poción, en principio, destinada a Isolda y al rey Marco, quedando así encadenados hasta la muerte. Como veremos, los efectos de la pasión desencadenada por el poder de este filtro<sup>88</sup> irán más allá de los tres o cuatro años que proponen algunas versiones (Bérout y Eilhart, respectivamente), de manera que la pasión sólo podrá agotarse, ora con la unión definitiva de los amantes ora con su muerte, interpretada por algunos críticos como proceso de liberación, muerte de amor y amor más allá de la muerte:

Après bien de défaillances, Tristan et Iseut décident de vivre éloignés l'un de l'autre, pour rester dans le devoir. Mais il ne parviendront jamais à extirper de leur cœur la passion qui les obsède. Quand elle sait que Tristan va mourir, autant de désespoir que de sa blessure, Iseut accourt, mais trop tard. Ils seront réunis dans la mort, et par delà la mort, comme leurs cœurs n'avaient cessé de l'être durant leur vie (Lagarde y Michard, 1997 : 54).

Dentro de la *dinámica de la acción* destacamos los amores adúlteros de la pareja protagonista y el exilio de Tristán a Bretaña, donde conoce a Isolda de las Blancas Manos y contrae matrimonio con ella. Sin embargo, el héroe seguirá encontrándose con su amada en secreto, disfrazándose de mendigo o de loco, si es preciso.

La *resolución* del conflicto conllevará la precipitación de la acción final con la herida mortal que sufre Tristán. Su esposa se entera entonces de que ama a otra mujer y decide mentirle, diciéndole que el navío en el que viene la otra Isolda lleva las velas negras, lo cual, para Tristán, es sinónimo de afirmar que Isolda la Rubia no venía en el barco porque había dejado de amarlo.

---

<sup>88</sup> Sobre la polémica duración del filtro amoroso se ha apuntado: "Bérout limite l'action du philtre à trois ans ; Thomas ne fixe pas la limite à son effet, mais (...) il a tendance à considérer le breuvage comme un pur symbole. Ainsi faisant, il évite les contradictions apparentes du roman de Bérout, où, une fois dissipé le charme, les amants se découvrent étrangers l'un à l'autre, puis retrouvent intacte leur passion première, tout aussi ardente qu'aux heures les plus folles de l'exil dans la forêt du Morois" (Payen, 1970 : 156). Sobre Eilhart von Oberg, la duración se limita también, aunque a cuatro años y en Gottfried, como en Thomas, permanece ilimitada.

En último lugar, la *situación final* se correspondería con la muerte de Tristán y la posterior muerte de Isolde, una vez que descubre el cuerpo inerte de su amante. Ya que no ha podido llegar a tiempo para unirse a él en vida, al menos lo hará en la muerte como prueba de fidelidad de un amor que no conoce límites. La fuerza de este amor será tan grande, incluso en la muerte, que de sus tumbas nacerán una vid y un rosal cuyas ramas tenderán a entrelazarse hasta la eternidad.

Hasta ahora hemos hablado de *incipit* y *esquema quinario* en lo referente a la *estructura* de la leyenda, atendiendo a las versiones analizadas. Sin embargo, cabría preguntarse si se puede hablar también de *cláusula* en alguna de estas versiones. Como sabemos, el *relato* de Béroul es un texto mutilado en su principio y su fin y la versión de Gottfried queda incompleta en su fin. Sin embargo, la versión de Thomas, fragmentada en su comienzo, sí nos muestra de manera clara la presencia de una *cláusula* en la que, de forma explícita, el *narrador* pone fin al texto:

Tumas fine ci sun escrit.  
A tuz amanz salut i dit  
As pensis e as amerus,  
As envieus, as desirus,  
A enveisiez e as purvers,  
A tuz cels ki orrunt ces vers.  
Si dit n'ai a tur lor voleir,  
Le milz ai dit a mun poeir  
E dit ai tute la verur  
Si cum je pramis al primur.  
E diz e vers i ai retrait:  
Pur essamplë issi ai fait  
Pour l'estorie embelir  
Quë es amanz deive plaisir  
E que par lieus poissent troveir  
Chose u se poissent recorder:  
Aveir em poissent grant confort  
Encuntre change, encuntre tort,  
Encuntre painë e dolur,  
Encuntre tuiz engins d'amour!  
(Thomas, 1989: 244) (vv. 3127-3146).

[Thomas achève ici son livre. Il salue tous les amants, les méditatifs, les passionnés, les sensuels, et ceux que le désir brûle, et ceux qui vivent le plaisir, et même les pervers, ainsi que tous les auditeurs de son roman. Tous ne seront pas satisfaits de mon texte, mais je l'ai voulu le plus parfait possible et ma version est authentique, comme je l'avais annoncé en commençant. J'y ai rassemblé des contes et des poèmes. J'en ai fait une œuvre profonde, qui magnifie la légende, et je la destine au plaisir des courtois, afin qu'ici ou là, ils y trouvent le miroir exemplaire de ce qu'ils vivent: puissent-ils en tirer un enseignement salutaire contre l'inconstance, contre l'injustice, contre la peine, contre la souffrance et contre tous les pièges d'amour !]

Como se puede apreciar, la extensa *cláusula* de Thomas supone una clarísima voluntad por parte del autor a la hora de immortalizar su nombre y su obra. Ensalza su texto frente a todos aquellos que hablaron del *Tristán* y lo dedica a un público determinado, un *destinatario* que está muy en consonancia con el contenido de la obra. Este *destinatario* no es otro que todas aquellas personas que, en mayor o menos medida, vivan bajo los efectos del amor.

A su vez, la *cláusula* de Thomas nos redefine toda la obra, haciendo que veamos en ella ya no sólo una bella y lúdica historia de amor, sino un provechoso tratado didáctico en torno al mencionado sentimiento. En esta *cláusula* se conjugan de manera magistral las dos finalidades primordiales del hecho literario: deleitar y enseñar (*docere et delectare*).

Podríamos señalar, finalmente, una tercera función en este *epílogo* de Thomas. La de no dejar impasibles a los *destinatarios* de su obra, según señala Le Gentil: “Ce qu’il dit enfin aux amants qu’il interpelle dans ses derniers vers les pousse moins à défier qu’à partager, à protester qu’à réfléchir, à imiter qu’à admirer devant l’émouvant exemple qui vient d’être proposé” (1978b : 369).

La *cláusula* de Thomas, que deja patente la voluntad del autor por mostrarnos su obra como una ideología ante el sentimiento amoroso, contrasta con la sencillez y objetividad con la que Eilhart termina su obra: “Voilà, tout est écrit maintenant pour ce que j’en sais, de l’histoire du hardi, du valeureux Tristan” (1995: 338). Nada de ideología o de valoración personal o, al menos, no de forma explícita y mucho menos en un momento tan señalado como puede ser el final de un *relato*. Ello nos induce, una vez más, a pensar que la asimilación entre la versión del poeta anglonormando Béroul y la de Eilhart von Oberg no es, en modo alguno, gratuita. A lo largo de este capítulo lo iremos demostrando con multitud de detalles que atañen a los elementos narrativos constitutivos de ambas versiones. Lo mismo trataremos de hacer con las obras de Gottfried y Thomas, emparentadas por la crítica bajo el apelativo común de *versiones corteses*.

## 2. LOS PERSONAJES

Uno de los puntos más relevantes en cualquier estudio narratológico lo configura la categoría de los *personajes*. En lo que respecta a la leyenda de *Tristán e Isolda*, deberíamos señalar que su estudio nos permite constatar, en cierta medida, la diferencia tradicionalmente establecida entre *versiones comunes* (Béroul o Eilhart) y *versiones*

*cortes* (Thomas o Gottfried). En efecto, la versión de Thomas, por ejemplo, acentúa los rasgos cortes de los *personajes* con respecto a Béroul<sup>89</sup>. Así, Ruiz Capellán ha aproximado a Béroul con la figura del juglar épico diciendo que “como el autor de *Roland*, ha optado Béroul por mostrarnos el alma de sus *personajes* a través de sus actos y no mediante la reflexión o la descripción de sus estados de ánimo” (1985: 11). Los *personajes* de Béroul se presentan, ante los ojos del lector, desnudos de *descripción* o *reflexión*. Se caracterizan, pues, a través de sus acciones, como nos dice Coulet:“(…) ses personnages ont certes une vie intérieure et connaissent des conflits moraux, mais c’est surtout par l’action qu’ils expriment, et alors les relations entre eux ou avec le monde extérieur sont du domaine de l’action plus que du sentiment et de la pensée” (1991 : 36).

Eilhart también participa de esta caracterización del *personaje* en virtud de la acción que cumple en el *relato*, pero no se sustrae a la posibilidad de concederle un cierto desarrollo reflexivo o psicológico, aunque mucho más primitivo que el de Thomas o Gottfried. En efecto, no hay largos *monólogos interiores* por parte de los *personajes* que graviten en torno a su sufrimiento, al no poder tener cerca a la persona amada.

En cuanto al empleo de la *descripción* y la *reflexión*, como método de presentación del *personaje*, será la tónica general de autores como Gottfried von Strassbourg o Thomas d’Angleterre, de quien Baumgartner subraya el empleo de “la technique de l’introspection, du questionnement sur la nature et les effets de l’amour (...), débats et monologues intérieurs” (1987: 24). Sin embargo, los *personajes* en Béroul o Eilhart apenas aparecen descritos. Si los conocemos, es única o principalmente a través de sus acciones en el *relato*.

Empecemos, sin más demora, abordando el estudio de los *personajes*:

- **TRISTÁN:** Su nombre, dada la etimología que presenta, podría quedar simbólicamente ligado a la idea de tristeza, tal y como señala Gottfried von Strassbourg: “Or, <<triste>> signifie <<tristesse>> : c’est ainsi que le destin de ses parents donna son nom à l’enfant qui aussitôt fut baptisé sous le nom de Tristan qui vient de Triste, et

---

<sup>89</sup> En este orden de ideas, las diferencias formales entre Béroul y Thomas se aprecian igualmente en el estilo empleado. Para Saulnier la versión de Béroul se define como “une histoire belle de nudité pathétique” (1970: 52), mientras que la de Thomas se presenta como “une version qui sent un peu l’artifice” (1970: 52). Payen añade, en este sentido, que “Béroul est plus rude et moins élaboré ; Thomas aime traiter la casuistique courtoise (...) : goût du monologue dramatique, recours à l’abstraction allégorique » (1970 : 155-156). Buena parte de esta diferencia de estilos emanará de las palabras de los propios *personajes* en unas u otras versiones.

ce nom était vraiment en tout point adapté à sa vie” (1995: 416). Esta misma idea de ligazón a la fatalidad, al triste desenlace, nos la deja patente Laffont Bompiani, para quien Tristán está ligado a la desgracia desde el momento mismo de su nacimiento: “Tristan fils de Riwalen, roi de Léonois (Leonois), et de Blanchefleur, sœur du roi Marc de Cornouailles, est dès sa naissance voué au malheur. Son père a perdu sa couronne, et sa mère est morte en le mettant au monde” (1990: 528).

Bagot también pone de manifiesto este aspecto de predestinación del héroe a un amor desventurado y, en general, a la fatalidad y la desgracia. En efecto, Bagot nos presenta a Tristán como “un héros voué à un amour toujours malheureux, quelque soit la version qui le met en scène” (1993: 18). De la misma forma, Larmat focaliza su atención en el *personaje* de Tristán, describiéndolo como un carácter fuertemente apegado a la melancolía y con una existencia esencialmente angustiosa desde el momento en que se encuentra exiliado en Bretaña y apartado de su bella amada. Parece, entonces, que el héroe no desea otra cosa que regocijarse en sus pesares:

Seul en Petite Bretagne, Tristan se plaint de se voir privé d'Yseut (...) Quel contraste! Lui souffre de manquer de tout ce qui faisait son bonheur, tandis qu'il les imagine, elle et le roi, comblés de plaisir. Elle a <<deduit e joie>> (15), le roi <<maine>> <<sa joie>>, <<son deduit e son bien>> (18-19), <<se délite>> (22) au point que <<suen delit>> lui fait oublier le passé. Tristan en revanche refuse de se <<conforter>> (26), car il a <<grant dolor>> (27), <<anguisse>> (28), <<est griefment anguissé>> (30). Il ne voit plus que ses malheurs (1979 : 375).

Curtis incide, asimismo, en esta imagen de un héroe atormentado, aspecto que se puede constatar fácilmente en *escenas* como la Sala de las Imágenes, si bien esta idea de personalidad sombría se mantiene en casi todo el *relato*. Citemos en este sentido:

En effet, tout le long des fragments, Tristan est terriblement tourmenté, et on a l'impression que sa passion le déchire de plus en plus. Son mariage qui n'est pas consommé, et ses sombres rêveries dans la Salle aux Images ne peuvent qu'empirer la situation. Et tandis qu'Iseut, même après le mariage de Tristan, croit toujours en son amour, Tristan est constamment assailli de doutes et de craintes (1970 : 202).

Siguiendo con la caracterización de este *personaje*, cabría hacer una escisión entre la versión de Béroul y la de Thomas. En el caso de Béroul, al igual que en el de Eilhart von Oberg, podríamos indicar que, principalmente, se ponen de manifiesto las cualidades épicas del héroe: por ejemplo, en el salto de la capilla del que Tristán queda incólume, en la salvación de Isolda del castigo de los leprosos o en la victoria sobre los

barones felones que, junto con la triunfo sobre Moroldo, al que se alude en varias ocasiones, hacen que tengamos de Tristán la imagen de un perfecto guerrero. En Eilhart, los enfrentamientos bélicos llegan a ser, incluso, mucho más numerosos. Bien es cierto que estamos ante una versión completa de la leyenda y que la relevancia que se le da al héroe parece ser mayor que en otras versiones (basta constatarlo a partir del título de esta versión). De hecho, encontramos un desarrollo considerablemente más amplio de las *escenas* bélicas en Eilhart si lo comparamos con versiones como la de Gottfried von Strassbourg, que también abarca buena parte del desarrollo vital de Tristán. Así, en Eilhart vemos cómo Tristán lucha en dos ocasiones contra el conde Riol, enemigo mortal de Héfélín, padre de Kéhénis y de la que será su esposa. También lucha valientemente contra Naupaténis, el marido engañado de Gardiloye, quien mantiene una relación adúltera con Kéhénis y, además, al igual que en Béroul, Gottfried o Thomas, Tristán se ha enfrentado contra Moroldo, contra el dragón que acecha la isla de Irlanda o contra la corte de leprosos que raptan a Isolda. Parece que el carácter épico del héroe en Eilhart está mucho más exaltado. No en vano Eilhart, a diferencia de los autores más cortesos, subraya sobremanera la educación guerrera que el héroe ha recibido desde su más tierna infancia de manos de Kurneval, su escudero:

Kurneval ne négligea dans son enseignement rien de ce qui peut apporter estime et réputation. Il lui permit en outre de partager sans restriction les jeux des autres enfants et l'aida à acquérir une belle maîtrise dans différents exercices corporels, lui apprenant à lancer la pierre, à courir et à sauter, à pratiquer la lutte selon les règles et -déjà un apprentissage guerrier- à lancer le javelot de toutes ses forces. Il lui apprit également à faire preuve de largesse, à manier le boucle en selle, à la manière des chevaliers, et il lui montra comment frapper de l'épée dans les combats (Eilhart von Oberg, 1995 : 265).

Por el contrario, en la versión de Thomas se insiste no tanto en el carácter épico del héroe como en su lado más cortés. Continuamente nos encontramos con un amante que sufre por culpa de los celos y del amor en la distancia. Es, por tanto, un héroe mucho más sentimental y lírico.

Volviendo a la imagen de Tristán en Béroul, habíamos hablado del carácter épico del héroe, afirmando que se trata de un perfecto guerrero. Sin embargo, y a pesar de este rol épico, hay una clarísima dicotomía en el *personaje* de Tristán que marcará una evolución en su carácter. Por una parte, Tristán se ha caracterizado por sus proezas caballerescas, como ya hemos señalado previamente, pero, por otra, en un determinado momento del *relato*, Tristán se aleja de su deber como caballero. Concretamente, este

punto de inflexión en la actitud del héroe se correspondería con la bebida del filtro mágico, episodio del que dan perfecta cuenta las versiones de Gottfried von Strassbourg o de Eilhart von Oberg, ya que la de Thomas es ligeramente posterior a este evento y la de Béroul lo es en gran medida. El filtro liga a Tristán al amor y hace que vuelque su atención en el elemento femenino. Así, Tristán, tanto en Gottfried, de manera explícita, como en Béroul, de manera implícita, pero quizá más evidente, es un *personaje* cuyo pasado y presente pueden quedar claramente escindidos. Sin embargo, la versión de Eilhart no es tan drástica al respecto. El héroe no se desliga nunca de la aventura épica, pese a haber ingerido la poción de amor<sup>90</sup>. De hecho, ya hemos visto cómo defiende a Héfélín, el padre de su mujer y de su buen amigo Kéhénis, contra Riol, cuando éste está a punto de arrebatarles el reino. También se enfrenta y lucha contra Naupaténis para defender a su buen amigo y compañero de aventuras Kéhénis. Eilhart no puede concebir su texto si no es dentro de una dimensión épica. Tristán es, ante todo, guerrero, héroe. Por ello es preciso que nazca y muera como tal en un *relato* que se aproxima mejor que ninguno de los aquí vistos a la epopeya. Es más, hemos de admitir que el pueblo germánico fue durante el medievo un pueblo de carácter eminentemente bélico. ¿Por qué en Gottfried, autor también alemán, el carácter bélico de Tristán aparece más mitigado, entonces? Se nos antojan dos motivos para justificarlo. El primero es que la versión de Gottfried es aproximadamente una treintena de años más tardía que la de Eilhart, lo cual implica que los *usos corteses* (la *Minne* en Alemania) ya debían estar mucho más asentados en detrimento de los *valores* estrictamente *épicas*. El segundo motivo, mucho más determinante a nuestro parecer, es que Gottfried compone su versión sirviéndose de la obra de Thomas d'Angleterre, a quien él mismo confiesa haber tomado como modelo y, como ya sabemos, este último autor parece estar fuertemente influido por la *ideología cortés*. Buschinger añade una tercera razón que no nos parece tampoco desacertada: la voluntad de Eilhart por hacer del *personaje* de Tristán un fiel reflejo de su mecenas, Henri de Lion, *personaje* histórico que, ante todo, se caracterizó por su dominio en el ámbito guerrero:

Il revient sans doute à Eilhart d'avoir donné à Tristan le rôle essentiel et brillant de stratège suprême, et sans doute doit-on voir dans ce passage un hommage rendu par le poète à son mécène. Henri de Lion, grand chef de guerre, peut-être

---

<sup>90</sup> Muret afirma que este mayor apego hacia lo bélico bien podría deberse al respeto que Eilhart presenta hacia la versión primigenia: "La prédilection qu'il montre pour les grands coups d'épée, l'ombre où il laisse les parties plus douces, plus poétiques de la légende, le souffle guerrier qui anime son œuvre, tout cela lui vient peut-être de sa source étrangère" (1887: 289).



a-t-il voulu sous les traits de Tristan, comme le curé Konrad sous les traits de Roland, qui fait preuve de qualités militaires analogues à celles de Tristant, dépeindre Henri le Lion lui-même (1991 : 66).

En cualquier caso, ya que hemos empezado hablando del carácter épico de Tristán en la versión de Béroul, nos gustaría citar las palabras de Baumgartner acerca de la evolución del héroe en esta versión:

Mais le combat contre le Morholt tout comme le combat contre le serpent crested n'ont pas été livrés pour l'amour d'Iseut et il s'agit au reste d'exploits passés. Dans le présent du récit, Tristan, comme il le constate dans la forêt du Morois, ne remplit pas ses devoirs de chevalier : former les jeunes gens de la cour de Marc ; et le départ en aventure, toujours évoqué, ne se produit jamais (1987 : 61).

En efecto, Tristán es consciente de no haber estado cumpliendo con su deber de caballero (actitud que se podría comparar, por ejemplo, con la de Erec cuando se enamora de la bella Enide en la obra de Chrétien de Troyes *Erec et Enide*), pero en Béroul esto sólo es posible una vez que han transcurrido los tres años de duración que poseía el filtro amoroso. Nos gustaría recordar las palabras del propio Tristán al respecto:

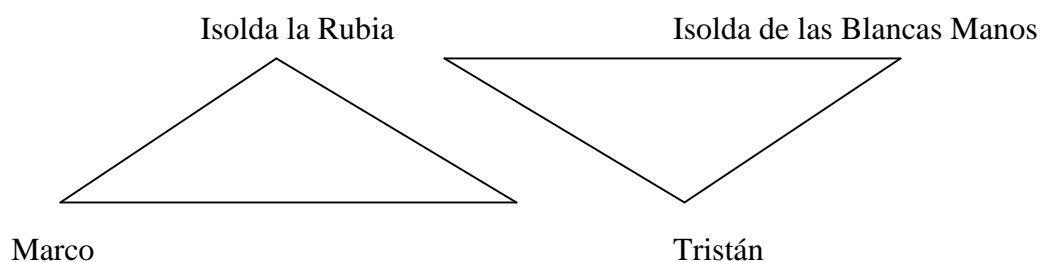
Oublié ai chevalerie,  
A seure cort et baronie.  
Ge sui essilié du païs,  
Tot m'est falli, et vair et gris,  
Ne sui a cort a chevaliers.  
(...)  
Et cent danzeaus avoques moi,  
Qui servisent por armes prendre  
Et a moi lor servise rendre.  
Aller deüse en autres terres  
Soudoier et soudees querre  
(Béroul, 1989 : 69-70)(vv. 2139-2152).

[J'ai oublié la chevalerie, les usages de la cour et la vie des barons. Je suis banni du royaume. Tout me manque, le vair et le gris. Je ne suis plus à la cour avec les chevaliers (...) Maintenant, je devrais me trouver à la cour d'un roi, entouré de cent damoiseaux qui feraient les premières et se trouveraient à mon service. Je devrais partir dans un autre royaume, au service d'un roi et rechercher une solde]

Dentro de lo que sería una *descripción* más directa y apegada a la información que nos ofrecen las distintas versiones analizadas, podríamos decir que Tristán es sobrino del rey Marco y amante de la mujer de éste, Isolda la Rubia. Físicamente, siempre se subraya su belleza y su fuerza, al igual que se hace para buena parte de los

*personajes* de la leyenda (Isolda la Rubia, Brangien, Isolda de las Blancas Manos, Kaherdin, etc.).

Su relación con el resto de *personajes* es bastante dicotómica. Por un lado, se caracteriza en términos de amor (hacia su amada Isolda, su escudero Gouveral, su cuñado y compañero Kaherdin, Dinas y, en general, todo el pueblo de Cornualles, puesto que Tristán va a ser un héroe de la colectividad). Sin embargo, la relación de Tristán con los demás también se caracteriza en términos de odio (tal es el caso de los barones felones, del enano que continuamente los denuncia, etc.). Quizá donde mejor se aprecia esta dicotomía amor / odio sea, sin embargo, en dos de los *personajes* principales de la leyenda: el rey Marco e Isolda de las Blancas Manos. Ambos aman o han amado a Tristán por encima de todo y ambos lo odian, al mismo tiempo, por su infidelidad y su deslealtad hacia ellos. Veamos cómo esta oposición, que no es otra cosa que conjunción al mismo tiempo, se refleja perfectamente con la ayuda de un doble triángulo de amor:



Tristán cumple varios *roles* a la vez. Es un caballero valiente, un amante apasionado y un amigo fiel. Ha sido educado por su maestro de armas, Gouveral, en su país, Leonois, y sus cualidades se corresponden, en un principio, con las del perfecto caballero: es comedido y nunca se vanagloria de sus virtudes, a pesar de ser extremadamente diestro en todo (armas, caza, música, conocimiento de lenguas extranjeras, cualidades como poeta, etc.). Citemos, en este sentido, las palabras de Gottfried von Strassbourg para iluminar lo anteriormente expuesto:

L'étude des livres et sa stricte discipline furent cause de ses premiers soucis. Mais une fois qu'il eut commencé, il ne se laissa pas rebuter par la tâche ; il mit tant de zèle et d'ardeur à l'étude qu'il apprit en très peu de temps dans les livres plus que n'importe quel enfant pendant tout le temps de ses études. Et le temps que lui laissait l'étude des sciences et des langues, il le consacra en grande partie à jouer de toutes sortes d'instruments à cordes; aussi souvent qu'il le pouvait, il s'exerçait à cet art tant et si bien qu'il le posséda à fond (...). À côté de tout cela, il apprit à chevaucher avec habilité en portant le bouclier et la lance, à guider sa monture en pressant adroitement les flancs de ses cuisses, même à le faire sauter hardiment. Il apprit à le faire voler ou galoper, le frein

abandonné, et à le presser des genoux comme l'enseigne le code chevaleresque (...). J'ai également entendu dire qu'il était si habile à la chasse avec des chiens ou à la chasse à courre que personne ne pouvait l'égaliser. Il avait appris toutes sortes de passe-temps courtois et il y était passé maître (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 417).

Sin embargo, en todo este aprendizaje caballeresco existe una idea de progresión. Esta idea de perfección caballeresca, con la que queda dotada el *personaje*, se va manifestando en la leyenda de manera gradual. Uno de los puntos que con mayor claridad nos ayuda a comprenderlo son los dos combates del héroe. En el primero Tristán se enfrenta a Moroldo, un ser humano de naturaleza parcialmente monstruosa, pero, ya en el segundo, la lucha contra el dragón para conseguir la mano de Isolda se ha convertido en el enfrentamiento contra un ser completamente monstruoso. Cuesta apunta en lo concerniente a esta cuestión:

En su aprendizaje caballeresco existe una progresión; de la caza a los juegos de armas; de éstos a las justas, y de ahí al verdadero combate. Pero una vez convertido en verdadero caballero continuará demostrando su verdadera habilidad gradualmente durante algún tiempo, hasta que se establezca su completa y total seguridad sobre todos sus oponentes (1994: 56).

Igualmente, Tristán es un héroe caracterizado por el contraste. Así pues, por un lado y como hemos visto, se convierte en abanderado de los usos y costumbres caballerescas, pero, por otro, su carácter también conlleva toda una serie de costumbres bárbaras, arcaicas y salvajes<sup>91</sup> que se salen fuera del canon de civilización masculino imperante en la sociedad europea, y principalmente francesa, del siglo XII:

Le texte insiste sur les qualités sportives du héros, capable d'accomplir des sauts prodigieux, de s'abandonner à des chasses aussi fructueuses qu'épuisantes. Il montre aussi, et longuement, son ingéniosité, qu'il s'agisse de l'invention de l'*Arc qui ne faut*, du patient dressage d'Husdent ou de la construction de la hutte dans le Morois. Il se peut que ses talents viennent, comme l'a pensé Gertrude Schoepperle, des origines celtes du personnage. Il n'en reste pas moins que ces traits, qui tirent davantage Tristan vers <<l'homme sauvage>> que vers le chevalier courtois, sont pour beaucoup dans l'impression que laisse le texte de Béroul d'un héros, d'un monde encore barbare, archaïque ou dédaignant les raffinements et les exclusions de l'univers courtois (Baumgartner, 1987 : 62).

Con respecto a su rango de amante, también es un *personaje* que se caracteriza, si no por la contradicción, sí, al menos, por la ambigüedad. Por un lado, la naturaleza

---

<sup>91</sup> Para autores como Schoepperle (1970), estas características no son sino el producto de un claro origen céltico en el perfil del héroe. En efecto, la actitud del guerrero celta es poco civilizada, más bien se trata de una actitud esencialmente salvaje. Un buen exponente de ello lo tenemos en la forma brutal con la que Tristán aniquila a sus enemigos, especialmente en la versión de Béroul.

amorosa de Tristán se aproxima bastante a la del amante cortés. Es más, podríamos llegar a pensar que Tristán sigue el modelo del amante cortés desde el momento en que ve a Isolda como una *domina* distante y desdeñosa, al mostrarse como un amante que ha de convivir con los celos del marido de su amada, al encontrar, a veces, inexplicable la conducta de la amada o al tener que acostumbrarse a vivir su amor en la distancia. Es evidente que, en algunos aspectos, nos encontramos ante un estudio de una exquisitez magistral sobre la psicología del amante alejado del ser amado, especialmente si nos referimos a la versión de Thomas d'Angleterre. En esta versión, la imagen del amante cortés alcanzará su punto culminante con la Sala de las Imágenes<sup>92</sup>. En definitiva, Tristán es un producto, aunque sólo en parte, de la estética cortés. Decimos “sólo en parte” porque, aunque ésta es la conducta que presenta Tristán, no es tanto por voluntad propia (el amante cortés ha de amar libremente a la mujer que él mismo elige consciente y volitivamente) como por los efectos del filtro mágico. Además, entre los muchos rasgos que alejan a Tristán del amante cortés, podríamos destacar el continuo goce carnal del que disfruta con su amada desde el momento en que ambos ingieren la poción de amor, es decir, desde el momento mismo en que se despierta en sus corazones el sentimiento amoroso. Sin embargo, antes de desarrollar este punto, nos gustaría citar algunos de los monólogos de Tristán en la distancia, donde pone de manifiesto tópicos tan corteses como el sufrimiento y la tortura de amor:

Se d'amur tant requis n'esteie,  
 Le desir milz sofrir porreie  
 E par l'enchalz quid jo gupir,  
 S'ele n'en pense, mun desir  
 (...)  
 E! Deu, bel pere, reis celestre,  
 Icest cange coment puit estre?  
 Coment avreit ele change,  
 Quant encore maint l'amisté?  
 Coment porrat l'amur gupir?  
 Ja ne puis pur rien partir  
 (Thomas, 1989: 342) (*Le Mariage de Tristan*, vv.32-55).

[Si je n'étais pas tant sollicité par mon amour, je supporterais mieux le désir et, si elle ne se préoccupe pas de la chose, je pense échapper à mon désir par la souffrance (...) Mon Dieu, notre Père, Roi des cieux, comment ce changement a-t-il pu se produire ? Comment aurait-elle changé à mon égard ? Quand l'affection demeure, comment l'amour peut-il s'en aller ? Je ne peux nullement me séparer d'elle]

<sup>92</sup> Recordemos que la Sala de las Imágenes había sido mandada construir por Tristán. En ella se encontraban, esculpidas en mármol, las figuras de su amada Isolda o de Brangien para evocar los momentos más importantes que el héroe vivió con la reina.

Pur vostre cors su jo em paine,  
 Li reis sa joië en vos maine ;  
 Sun deduit mainë e sun buen,  
 Co que mien fu orë est suen.  
 Co qu'aveir ne puis claim jo quite,  
 Car jo sai bien qu'il se delite;  
 Ublïé m'ad pur suen delit.  
 En mun corage ai en despit  
 Tuit altres pur sulë Ysolt,  
 E rien conforter ne me volt  
 E si set bien ma grant dolur  
 E l'anguisse qu'ai pur s'amur  
 (Thomas, 1989 : 147-148) (vv. 69-80).

[C'est votre corps qui me fait souffrir alors que le roi en vous trouve sa joie. Il trouve son plaisir, il trouve sa jouissance; ce qui était à moi est aujourd'hui à lui. Je renonce à ce que je ne puis obtenir, car je sais bien qu'il trouve son plaisir avec elle. En moi-même, je méprise toutes les autres femmes à cause de la seule Yseut. Elle ne veut même pas me consoler : elle connaît pourtant une grande douleur et les tourments que me cause son amour]

Volviendo a la imagen de Tristán como la de un apasionado que no se corresponde exactamente con el canon cortés, ello podría deberse, quizá, a que el amor en la *cortesía* es un sentimiento puro que encuentra no pocas dificultades para consolidarse. El sentimiento que Tristán siente por Isolda es, más bien, de naturaleza carnal. Además, para conseguir llegar al corazón de la mujer a la que se elige, el enamorado debe mostrar sus óptimas cualidades como caballero dedicando sus proezas a la dama a través de lo que la *cortesía* concibió como *servicio de amor*. Sin embargo, el caso de Tristán está lejos de ello. Isolda no le exige ninguna proeza caballeresca para mantener y consolidar su amor y, aunque alguna vez Tristán presta sus servicios ayudando a la reina (*escena* del Mal Paso, *escena* en la que el joven libra a Isolda de los leprosos, etc.) no puede hablarse del cumplimiento de un *servicio de amor*, sino de la ayuda a una persona que verdaderamente se encuentra en una situación de peligro. Si a esto le añadimos que Tristán no ha elegido a la mujer a la que ama y que sus deseos hacia ella son también de índole carnal, nos daremos cuenta de que no nos encontramos ante el prototipo de amante cortés.

El amor que Tristán siente es un sentimiento humano, apasionado y carnal. La pasión amorosa humaniza, entonces, al héroe. Le hace sentir dolor y una duda acechante que lo convierten en un amante lleno de miedos y de sospechas, en especial, en la versión de Thomas, para quien Tristán es un héroe mucho más dado a la reflexión que en Béroul, quien, como Eilhart, defiende, contrariamente, un héroe mucho más entregado a la acción.

Desde luego, si hay un rasgo que define, por encima de todo, el *personaje* de Tristán en las cuatro versiones analizadas es, sin lugar a dudas, la nobleza de su carácter, lo cual también entra en contraste con las rudas costumbres a las que anteriormente hemos hecho alusión. En cualquier caso, esta nobleza llega a adquirir tal dimensión que pronto hace de Tristán un héroe de la colectividad, un héroe que, debido a ello, es amado por todo el mundo (por el pueblo, por Gouvernal, por Dinas, por Kaherdin, por el propio Marco, en un principio, etc.), pero, por esta misma nobleza, también se convierte en un héroe odiado por un amplio sector de la sociedad, aquel para el que supone una amenaza (los barones felones de Béroul, el enano astrólogo, Andret en Eilhart o, incluso, el propio rey Marco).

Un rasgo más que acentúa el carácter dicotómico de Tristán se encuentra en la *descripción* que se nos da de su espíritu, caracterizado tanto por la pasión y la infidelidad como por la lealtad, al mismo tiempo. La lealtad hace posible el amor tío-sobrino (refiriéndonos a Marco), mientras que la pasión provoca el odio marido-amante (también refiriéndonos a Marco). Así pues, la pasión amorosa provoca la deslealtad y ésta hace que, a veces, veamos en Tristán un *personaje* que se desdobra para convertirse en antítesis de sí mismo. Sobre esta cuestión, Cuesta apunta que “la relación de Tristán e Iseo es una deslealtad por parte de los amantes. Esta traición es aún más grave en el caso del protagonista que actúa contra su tío” (1994: 65).

Otro de los rasgos que acentúan el carácter dicotómico y evolutivo de Tristán es la idea de pertenencia frente a rechazo, aspecto que resulta paralelo al de éxito popular frente a fracaso individual. Esta evolución de lo positivo a lo negativo cabría explicarla a través de la progresiva pérdida de voluntad heroica por parte del protagonista masculino, desde que conoce a Isolda la Rubia hasta que bebe el filtro, momento en que la pérdida de voluntad y sentido del deber se hace total:

Il excelle aux armes et à la harpe, et se montre aussi accompli chevalier que parfait damoiseau. Les luttes, les tournois, les réunions courtoises sont la monnaie courante de ces jours jusqu'au moment où, ayant affronté et vaincu le Morholt, il est à la suite de la blessure empoisonnée qu'il a reçue dans ce dernier combat, comme précipité hors de son monde (Laffont Bompiani, 1990 : 967).

Ce voyage, où ne préside que le hasard, est déjà l'initiation à l'univers mystérieux dont les lois vont régir son destin, mais une initiation, si l'on peut dire, à retours, car bien qu'elle le fasse accéder au contrôle des forces secrètes qui vont gérer sa vie, ce sont ces dernières qui commencent à s'emparer de lui, à le posséder. De cet instant, Tristan est poussé vers une aventure où sa volonté personnelle s'efface devant une puissance (Laffont Bompiani, 1990 : 967).

Así, el primer regreso de Tristán a Cornualles desde Irlanda sólo es una reintegración aparente al mundo normal de las aventuras caballerescas. La fuerza inconsciente que una vez le condujo a Isolda le vuelve a llevar a poseerla definitivamente y, por consiguiente, a aislarse del mundo social, de la norma y del orden. En definitiva, Tristán irá evolucionando a lo largo de la leyenda hacia la alineación política, económica y social. Recordemos las palabras de Payen y Garel sobre este punto para terminar con la caracterización del *personaje*:

Car aliéné, Tristan l'est. Matériellement d'abord; il n'est que soudoyer, chevalier non pourvu de terre, dont le harnois même est en gage: il appartient à cette frange de la noblesse militaire qui est dans la dépendance absolue d'un voisin plus puissant. Et dans ces conditions, sa valeur personnelle est de bien moindre importance que la puissance matérielle des vassaux félons conseillers de Marc (1971 : 198-199).

- **ISOLDA LA RUBIA:** Al igual que Tristán, se trata de un *personaje* bastante complejo. Incluso podría definirse de una forma, en cierto modo, paralela. En efecto, la etimología de su nombre resulta significativa a la hora de configurar su carácter dual y sus funciones en la obra. Parece ser que el nombre de Isolda tenía una doble connotación: por una parte, implicaba idea de soledad y aislamiento (estado en el que podríamos decir que se encuentra en la isla de Irlanda antes de la llegada de Tristán), tal y como nos dice Huchet: “(...) <<Isolte>>, à Iseut, à l'île (isola) femme, atteinte trop tard (...)” (1990a: 7) y, por otra parte, la etimología de su nombre conlleva una idea de mujer que se dedica a la magia o mujer curandera que recurre, asimismo, a la astucia:

Il s'agit de *sillid* <<magicienne>>, dérivé de *sell*, <<œil>> (*iris d'œil*, d'où *œil*) attesté avec le sens de <<femme qui pratique la ruse>> (...) La magicienne ... N'est-ce pas ainsi qu'apparaît Iseut dans les différentes versions de la légende de Tristan ?

À plus forte raison, est-ce le cas de sa mère, la reine d'Irlande, qui porte le même nom que sa fille chez Gottfried, et avec une légère variante, dans la *Saga*, donc chez Thomas et son modèle Bréri, le conteur Gallois. Si la fille et la mère portent le même nom, c'est qu'il s'agit d'un nom commun, celui de la guérisseuse, dont les pouvoirs se transmettent traditionnellement de mère en fille (Chocheyras, 1996 : 51-52).

Hornung también nos describe a Isolda bajo el estereotipo de la mujer curandera que, además, guarda una estrecha relación con el oscurantismo de la magia, aspecto que se puede constatar fácilmente en aquellas *escenas* en las que la joven decide curar a Tristán:

The female figure whom most critics associate with medieval courtly romance is the lofty, unattainable lady for whom the hero presumably undertakes his

*âventiure*. There is, however, a darker and more complex female who also unites the romances of Gottfried, Hartman and Wolfrane. This shadowy counterpoint to the unattainable heroine is the woman who typically brings to a close the hero's most harrowing adventure by healing him, either with or without magic. If she uses magic, which was largely indistinguishable from medicine in the Middle Ages, we can describe her as a professional healer; if she merely provides gentle nurturing, we can regard her as a lay healer. Queen Isolde, and probably –since physicians of both genders typically passed on their knowledge to their children- Isolde the Fair, are examples of healers with special training (1987-88: 74-75).

Al igual que Tristán, puesto que estos dos *personajes* deberían ser definidos de manera conjunta, Isolda presenta una doble naturaleza, un carácter dicotómico cuya escala de *valores* se axiologiza de manera antitética. Así, Isolda es tanto la mujer desdichada como la amante feliz y apasionada. Es feliz cuando comparte su vida con Tristán, pero también experimenta momentos de duda y miedo, por ejemplo, cuando tiene a su amado en la distancia, llegando, incluso, a maldecirlo, pues, normalmente, la duda femenina suele ser más acusada. Sin embargo, su concepción del amor es tal que está dispuesta a hacer lo que sea por Tristán, incluso llegando a desobedecer sus deberes como reina, la voluntad de su esposo o las exigencias del orden establecido:

-Amis Tristan, or m'escoutez.  
 Par cele foi que je vos doi,  
 Se cest anel de vostre doi  
 Ne m'envoiez, si que jel voie,  
 Rien qu'il deïst ge ne croiroie,  
 Mais dès que reverrai l'anel,  
 Ne tor, ne mur, ne fort chastel  
 Ne me tendra ne face errant  
 Le mandement de mon amant  
 Selonc m'enor et loyauté  
 Et je sace soit vostre gré  
 (Bérout, 1989: 89) (vv. 2764-2774).

[Tristan, très cher, voici ma réponse : par cette foi que je vous dois, si vous ne m'envoyez pas le signe visible de l'anneau que vous portez au doigt, je ne croirais rien de ce que me dira votre messenger, mais dès que j'aurai aperçu la bague, ni tour ni mur ni citadelle ne m'empêcheront d'obéir immédiatement à la requête de mon ami, en tout honneur, en toute loyauté, et pourvu que je sache que tel est bien votre gré]

Como en Tristán, los sentimientos sobrepasan la razón, de la misma forma que para Isolda el amor supera la propia vida. Por ello, y según vemos en las versiones de Thomas o de Eilhart von Oberg, una vez que descubre a su amante muerto, Isolda abandona su propia vida para acompañarlo en la muerte.

Desde el punto de vista meramente físico, la belleza de Isolda aparece descrita de manera hiperbólica y se corresponde con el ideal femenino de belleza imperante en



la Edad Media. Su cabello es rubio y largo hasta los pies y su tez blanca. En lo concerniente a su personalidad, Isolda se caracteriza por ser una mujer hábil e inteligente. Es culta, tal y como nos demuestra la versión de Gottfried von Strassbourg, donde se dice, incluso, que ha sido Tristán quien la ha aficionado al cultivo y perfeccionamiento de ciertas artes refinadas y cortesanas como es el aprendizaje de la música:

Eh bien, Tantris, quand ton état se sera amélioré au point que l'odeur de la blessure aura disparu et qu'on pourra demeurer auprès de toi, permets que je te confie ma fille Isolde. Elle a déjà étudié avec application dans les livres et a appris à jouer des instruments à cordes. Elle en sait déjà beaucoup si l'on considère le peu de temps qu'elle y a consacré. Si tu as davantage de connaissances et de talent que son maître, ou moi-même, enseigne-lui ce que tu sais par égard pour moi. En échange, je veux te sauver la vie et rendre à ton corps la santé et la beauté (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 490).

Dayan incide en la imagen de Isolda como una mujer que queda ligada al ámbito de la sabiduría y la luz en esta versión alemana:

Imaged as a goddess <<schoener danne ein feine>>, <<brighter than a fairy>> Isold stimulates the act of knowledge coincident with the effects of a singular love. <<Endowed with subjective and spiritual qualities unparalleled in the classical courtly tale, she incarnates the enigmatic nature of mine. Deliberately maintaining the ambiguity inherent in her person, Gottfried depicts her as sweets enchantress- compared to those sirens- <<die mit dem agenteine/ die ziehente sich>> who with their lodestone draw the ships toward them (8086-88) as the principle of shaping intelligence, source of an incitement to illumination- <<die evüege Isot, diu Wise>> <<the courteous Isold, the wise>> (8106) (1979: 23).

Con respecto al *rol temático* que cumple, hay que señalar que la muchacha presenta un evidente carácter dual. En efecto, Isolda cumple hacia Tristán tanto el papel de madre como el de amante (aspecto que nos podría hacer pensar en cierta influencia del mito de Edipo en el *Tristán*). Isolda podría considerarse madre de Tristán por dos razones: en primer lugar, porque es la esposa de Marco, tío y también padre adoptivo de Tristán, y en segundo lugar, porque es Isolda quien da la vida a Tristán cuando es herido en sus enfrentamientos contra Moroldo y el dragón. De hecho, Barteau ha apuntado al respecto que “Iseut ne <<vit>> que lorsqu'elle-même est en mesure de donner la vie, d'être la mère par excellence” (1972: 214).

En otro orden de ideas, Isolda es un *personaje* que se caracteriza, en un principio, por presentar una cierta necesidad de liberación, al menos de manera indirecta, siendo Tristán, evidentemente, su héroe liberador. A este respecto, Barteau añade: “Il semble aussi qu'Iseut ne puisse pas compter sur ses seules forces pour vivre,

pour s'épanouir, pour bâtir son Moi. Elle a fondamentalement besoin d'un héros qui la libère, qui la « donne vie » tout comme lui donnera sa vie" (1972: 214). Parece, entonces, que Isolda sólo conoce la libertad una vez que está con Tristán, aunque paradójicamente ninguno de los dos es libre desde el mismo momento en que ingieren el filtro de amor.

En lo que respecta al carácter dual y ambiguo de Isolda, hay que decir que éste queda doblemente subrayado, tanto por su naturaleza como por su comportamiento social. Su naturaleza se caracteriza por estar en continua relación tanto con el mundo de lo animado como con el mundo de lo inanimado, entendiendo por este último el conjunto de fuerzas supranaturales que, en ciertas ocasiones, aparecen bajo el control de Isolda<sup>93</sup>. La reina es una mujer ambivalente que se mueve entre el mundo de la realidad y lo tangible y el mundo de lo supranatural y lo no tangible: "Nous nous efforçons de montrer comment s'organisent les relations qui la font participer du monde de l'animé et de l'inanimé, du monde des Forces << surnaturelles >> et << infra-naturelles >> (les profondeurs de la Nature-Mère)" (Barteau, 1972: 294).

En cuanto a su comportamiento social se refiere y al *rol temático* que tiene adquirido, también hacen que tengamos una imagen dual de la reina. Su personalidad es, a la vez, un microcosmos y un macrocosmos. Un microcosmos porque su deseo no es otro que el de ser únicamente la amante de Tristán y un macrocosmos porque, de cara a la sociedad, y, en especial, al reino de Cornualles, Isolda es un poliedro de múltiples funciones: es reina, esposa, etc. Si la naturaleza hace de ella un ser individual, la sociedad la hostiga a convertirse en un ser plural. Una vez más nos gustaría tener en cuenta a Barteau para así corroborarlo: "Nous avons tenu à représenter Iseut la Blonde << dans son élément >> au sein de la Nature-Mère qui concrétise la forêt du Morois, elle même microcosme au sein du macrocosme constitué par le royaume de Cornouailles où s'implante la reine, venue en étrangère de sa propre terre natale, l'île d'Irlande" (1972: 294).

Recurriendo una vez más a la comparación con Tristán, hay que decir que, al igual que éste, Isolda participa de la idea de conflicto entre éxito social vs. fracaso individual. En efecto, debe elegir entre la dignidad social y la dignidad humana, abogando por esta última y convirtiéndose, al igual que el héroe, en una exiliada o, lo que es lo mismo, en una mujer alienada desde el punto de vista social. Esta idea de

---

<sup>93</sup> Nos referimos a la posibilidad de curar a Tristán de una enfermedad que la ciencia humana no puede curar o al hecho de jurar sobre un hierro candente sin provocarse quemadura alguna.

alineación llega, incluso, a ser más fuerte en el caso de Isolda, primero, porque está confinada en un país extranjero donde tiene no pocos adversarios y, segundo, porque su deber social, en tanto que reina, es mayor que el de Tristán. Ella está casada y es reina de Cornualles. Al abogar por la dignidad humana individual pierde a su familia, que únicamente se compone de su esposo:

N'est-ce pas aussi le sentiment d'Iseut? D'Iseut amoureuse du meurtrier de son oncle le Morholt, mais promise par sa naissance à l'alliance d'un roi; d'Iseut qu'aucune convention n'a pu convaincre de la légitimité de ce mariage, de ce divorce d'avec ces sentiments profonds; et qui, pour retrouver sa dignité même, acceptera de renoncer à ses dignités de reine (Payen y Garel, 1971 : 199).

Por otra parte, la antítesis a la que se ve sometida (fidelidad vs. infidelidad) no puede ser esquivada. Es preciso que Isolda comparta su cuerpo y su amor con dos hombres, ya que si optara sólo por Tristán, como su corazón le dicta, pondría en conflicto el medio social que la rodea. Esto sólo lo hará cuando la verdad se haya descubierto. Louis, haciendo alusión al *Cligès* de Chrétien de Troyes, nos dice sobre esta actitud de Isolda:

Chrétien aurait voulu qu'Iseut réservât son corps à l'homme qu'elle aimait de cœur, c'est-à-dire à Tristan, et en refusât la jouissance à son mari. C'est là une pure vue de l'esprit, une chimère, car l'eût-elle voulu, Iseut n'aurait pu se refuser au mari et se réserver à l'amant sans se mettre en conflit ouvert avec les interdits de son milieu social, ce qui lui aurait fait encourir à la fois l'opprobre et la mort (1972 : 233-234).

Con esta visión, Isolda la Rubia se convierte en la imagen de la mujer-cuerpo objeto de deseo y entra en oposición frontal con Isolda de las Blancas Manos, ya que el cuerpo y la sexualidad de esta última es rechazada en todo momento por su esposo Tristán.

En definitiva, Isolda es una nueva heroína, una mujer transgresora del ámbito social, del orden y del poder, que adquiere una enorme pluralidad de funciones o *roles*, convirtiéndose así en el poliedro del que hemos hablado anteriormente. Por fin la identidad de un *personaje* empieza a fragmentarse. Isolda es esposa y amante, fiel a los dictados del corazón e infiel a los dictados del cuerpo, reina y bruja al mismo tiempo, mujer que ama y mujer que odia, dama que en verdad pierde el honor y la honradez y los recupera a través de la mentira:

Iseut introduit dans l'univers des héroïnes une figure nouvelle, inconnue de la tradition classique de l'Antiquité, laquelle semblait pourtant avoir épuisé toutes les représentations imaginables de la femme. Iseut, l'épouse coupable de

s'abandonner à la fatalité, à l'enchantement de l'amour, mais qui demeure anxieusement attachée à son honneur de femme et d'épouse, oscillant sans cesse entre l'ivresse de la passion et les remords (Laffont Bompiani, 1990 : 507).

Sólo nos resta añadir que esta ambigüedad de carácter, al igual que en Tristán, no es tanto producto de su propia voluntad, sino de los efectos del filtro mágico, que desdoblan su personalidad y oponen una parte de ella al poder y al orden socialmente establecido:

On pressent déjà l'amour que le philtre fera éclater magiquement. De cet instant fatal, Iseut vit deux existences distinctes; celle de l'amante passionnée; toute en élans lyriques, en ardeur sensuelle et en abnégation sublime, allant jusqu'au sacrifice total du soi pour l'aimé, et la vie de l'épouse imbue du sens du devoir, de la morale et du respect traditionnel dû à l'époux (Laffont-Bompiani, 1990 : 507).

De este desdoblamiento y de este carácter dual participan todas las versiones. Hemos visto que Isolda puede ser generosa con su amante Tristán, pero también puede ser orgullosa, egoísta, cruel y despiadada. Tal es la imagen de Isolda que en determinados momentos nos muestra Eilhart von Oberg. Nos referimos, por ejemplo, a la *escena* en la que se le ordena a Tristán que detenga su caballo y éste no lo hace, pese a que se le ha invocado en nombre de la reina. Isolda, al enterarse, monta en cólera, aun sabiendo el peligro que Tristán corre en caso de ser apresado por los soldados del rey Marco. Ello hace que trame una perversa venganza humillando a Tristán cuando el joven regrese de nuevo a verla:

Et c'est dans cet accoutrement, en prenant l'allure d'un malade qui veut susciter la pitié, qu'il se présente devant la reine. Celle-ci le reconnut dès qu'elle le vit et le fit chasser. Sans se laisser décourager, Tristan revint devant elle. La dame, irritée, dit alors : <<Chassez ce malade d'ici !>>. Deux écuyers coururent sur lui, lui donnèrent chacun un grand coup et repoussèrent Tristan de la façon la plus brutale. Isalde, la grande reine, rit très fort à ce spectacle (Eilhart von Oberg, 1995 : 356).

Asimismo, la actitud que presenta Isolda en otra de las *escenas* en las que Tristán regresa a verla disfrazado de loco tampoco dice mucho a su favor, pues la reina es incapaz de reconocer a Tristán, ni siquiera cuando éste le desvela su verdadera identidad. Ello convierte a Isolda en una mujer fuertemente apegada a la imagen física y, sobre todo, de una considerable desconfianza, rasgo que quedará acentuado en las *Folies Tristan* (especialmente en la *Folie* de Oxford, como ya veremos en el próximo capítulo).

- **MARCO:** Uno de los primeros y más evidentes rasgos de este *personaje* es, a priori, su falta de personalidad. Cree todo lo que le dicen y sigue todos los consejos que le dan sin tratar de imponer su poder, pese a ser el máximo ostentador del mismo. Aunque tiene criterio propio e intenta favorecer personalmente a los amantes, pronto se ve eclipsado por los barones felones de su corte, especialmente si tenemos en cuenta la versión de Béroul:

Dans le texte de Béroul, le trait dominant de Marc est sa versatilité, son inconstance. Comme le dit Périnis à Arthur, <<li rois n'a coraige entier,/ sempres est ci et sempres la>> (3432-3433). À cette indécision du personnage, Béroul semble d'abord donner une explication psychologique, faisant alterner le vocabulaire de la colère, de l'émotion, de la tendresse, de la joie dans ces évocations du roi. Marc apparaît ainsi comme un être qui veut se persuader de l'innocence des amants parce qu'il les aime, parce qu'il estime de surcroît son neveu, et qui aide à des accès de colère d'autant plus violents que sa tendresse et sa confiance ont été trahies. Pourtant, dans la majeure partie du texte, ce roi est entièrement manipulé par les barons et par le nain. Il n'agit pas vraiment en fonction de ce qu'il voit ou de ce qu'il ressent, mais en fonction des scènes et des signes qui disposent pour lui / malgré lui les barons losengiers et le nain Frocin (Baumgartner, 1987 : 56).

Estos barones son conscientes de la falta de confianza que tiene el rey en sí mismo, de su inseguridad. No en vano Marco se terminará convirtiendo en un juguete en manos de la alta nobleza feudal, aspecto que responde al deseo de reflexión por parte de ciertos autores (principalmente Béroul) sobre la historia de la Francia feudal del siglo XII. Para ilustrar la debilidad de Marco, sólo basta con hacerse eco de sus palabras:

Conseliez m'en, gel vos requier.  
Vous me devez bien consellier,  
Que servise perdre ne vuel.  
Vos savez bien, n'ai son d'orguel  
(Béroul, 1989 : 52) (vv. 631-634).

[Conseillez-moi, je vous le demande ! Vous devez me donner des conseils avisés car je ne veux pas perdre vos services. Vous le savez bien, je ne suis pas fier]

Li rois respont : <<Que que nus die  
De vos conselz n'istrai je mie>>  
(Béroul, 1989 : 156) (vv. 2907-2908).

[Le roi répond : <<Quoi qu'on me dise, je suivrai ce conseil>>]

Constatamos, sin embargo, que en la versión de Eilhart, el rey Marco muestra un carácter más autoritario frente a versiones como la de Béroul, donde ya hemos visto cómo los barones ejercen un tremendo control sobre su poder, instigándolo, por ejemplo, a que castigue a la reina o a Tristán en numerosas ocasiones. Bien es cierto que los vasallos debían al rey, aún en el siglo XII, *auxilium* y *consilium*, pero Marco, en la

versión de Eilhart, parece tener más autonomía. El rey ostenta el poder y tiene el derecho de otorgar justicia. Buschinger (1987: 111) ha querido ver una explicación de índole histórica en esta diferencia entre dos versiones que, aparentemente, al menos, tienen mucho en común. En efecto, Marco podría suponer un reflejo de la política de Henri le Lion, protector de Eilhart, mucho menos dado a acceder al chantaje de sus vasallos. Ello ha permitido a Buschinger afirmar: “dans le poème allemand en effet le roi fait preuve de plus d’autorité (ce qui est d’ailleurs une caractéristique marquante de Marke chez notre poète” (1987: 11). Por ejemplo, en la versión de Eilhart es Marco quien decide, por voluntad propia, tomar esposa sin que los barones le presionen al respecto, contrariamente a lo que ocurría en Béroul. Igualmente, en el texto del poeta alemán es Marco quien decide aceptar nuevamente a su esposa después de haber huido con Tristán al bosque. Sin embargo, en la versión de Eilhart el *personaje* de Marco tiene un sentimiento de culpa mucho más arraigado que en Béroul. Buschinger justifica esta nueva diferencia aludiendo que la astucia del *personaje* femenino, concretamente de Isolda y Brangien, en el *relato* alemán es mucho mayor:

Au contraire, Eilhart y aura vu un motif essentiel et l’aura par conséquent développé. C’est seulement sous les coups de boutoir que lui assènent Isalde, puis Brangène, au cours de dialogues véhéments, d’une grande intensité dramatique, que le roi finit par avouer devant témoin être dans son tort, qu’il parvient à la pleine conscience de sa faute, et qu’il reconnaît l’innocence de Tristant. Et, plus vif sera le sentiment de sa culpabilité, plus les concessions qu’il fera aux amants seront grandes (1974 : 279).

Newstead profundiza en la relevancia de Marco y ve en él un carácter eminentemente dual, a menudo sumergido en la duda, especialmente en lo que respecta a la relación que ha de guardar con su sobrino y su esposa. Marco hace gala, en todo momento, de un temperamento incierto que, sin duda, acrecienta el dramatismo que envuelve nuestra leyenda:

IN THE DRAMATIC ACTION of the Tristan romances King Mark is almost as important as the lovers themselves. Tristan, as the son of his sister, is bound to him by close ties of kinship and the hero’s first spectacular exploit is the liberation of Mark’s kingdom of Cornwall from the annual human tribute demanded by the Irish champion Morholt. Many of the subsequent plots, counter-plots, stratagems, and thrilling escapes that characterize the story are imitated by Mark’s uncertain temper towards the lovers, his continual vacillation between belief in their innocence and suspicion of their guilt (1957-58: 240).

Su caracterización participa de la misma complejidad que en el caso de los dos *personajes* anteriores. Su evolución es complicada y su carácter pronto se hace dual e, incluso, en ciertas ocasiones, contradictorio. Sobre esta complejidad Laffont Bompiani nos dice: “Il est plein d’une humanité silencieuse qui en fait un personnage complet et complexe” (1990: 630). En efecto, Marco es un *personaje* dual y ambiguo y ello se debe, en gran parte, a su falta de criterio, lo cual le convierte en un rey bastante humanizado, a veces imagen de esos reyes fantoches que gobernaron en Francia durante buena parte del medievo. Sobre este carácter dual y sobre esta evolución compleja que va del bien al mal, pero también del mal al bien, como si de un péndulo se tratara, puesta de manifiesto en la versión de Bérout, cuando Marco perdona la vida de los amantes tras haberlos descubierto durmiendo en el bosque, con sus cuerpos separados por una espada, Laffont-Bompiani nos dice:

Passant par tous les stades les plus humiliants de la colère, de la rancune et de la soif de vengeance, le roi Marc en arrivera à un dépassement de lui-même qui pourrait friser l’absurde s’il ne touchait au sublime. Sa culpabilité réside justement dans son flottement entre une générosité où entrent de la confiance et de l’inconscience et une hauteur morale douloureuse et consciente (1990 : 630).

A veces, olvida su *rol* de rey y su comportamiento se hace mucho más humano (volvemos a recurrir al hecho de que perdone la vida de los amantes en el bosque para ilustrar esta idea de piedad en el rey), pero este comportamiento humanizado puede igualmente entenderse de manera negativa. Así, Marco muestra su cólera cuando descubre por primera vez el adulterio de los amantes y niega a Tristán el derecho de defender su causa en un duelo judicial para mostrar así su inocencia. No les permite justificarse, lo cual no resulta justo en la conciencia de un rey. Esta imagen negativa del rey Marco queda especialmente acentuada al principio de la versión de Thomas. La primera imagen que nos ofrece este autor es la de un hombre patriarcal, hegemónico y, en ocasiones, poco sensible. Así, vemos cómo en Marco no todo es bueno o malo, sino ambas cosas al mismo tiempo: “El rey Marco es un personaje dibujado de forma más real. Muestra en su psicología el claro-oscuro de los hombres vivos, en los que no todo es bueno, no todo es malo. Se trata de una personalidad compleja, vista sin excesivos maniqueísmos” (1994: 75).

De todas formas, su carácter dicotómico y contradictorio alcanza su máxima expresión si tenemos en cuenta la relación que Marco tiene con su sobrino. Ésta, en un principio, se caracteriza en términos de amor filial. Marco se siente como un padre hacia

Tristán. De hecho, opta, incluso, por nombrarlo heredero de su reino, pero pronto este amor se verá empañado por una rivalidad que podríamos considerar de orden generacional. En este sentido, la bondad de Marco pronto quedará eclipsada por la juventud y belleza de Tristán y por la superioridad de éste, en lo que se refiere tanto al manejo de las armas como de las artes corteses y del sentimiento amoroso:

Marco demuestra desde un primer momento que aprecia a su sobrino. Pero el cariño entra pronto en conflicto con la rivalidad que siente hacia Tristán, rivalidad que se centra en dos campos: la caballería y el amor (...) En un principio, la relación que se establece entre Marco y Tristán es cordial. El rey le recibe con afecto incluso antes de saber que es su sobrino y, al conocer esto, llega a decirle que prefiere continuar pagando el tributo a que arriesgue su vida en la lucha con Morholt (...) La enemistad entre Tristán y Marco empieza a partir del momento en que éste conoce el adulterio y está plenamente justificada para la moral social (Cuesta, 1994: 78-79).

Ciñéndonos más a la naturaleza de este *personaje*, convendría igualmente destacar que se trata de un ser vengativo y cruel, pero cobarde al mismo tiempo. Siente verdadero odio por Tristán cuando descubre el amor adúltero que el joven mantiene con su mujer. El punto culminante de esta crueldad se pone de manifiesto desde el momento en que condena a los amantes, sin escuchar sus justificaciones, a la pena de muerte. Podríamos decir que Marco sólo logra imponer su poder a través de la crueldad, porque, en definitiva, él es un *personaje* cobarde, cobarde frente a los barones que le van restando poder y cobarde frente a su pueblo, al que no es capaz de defender en el asunto contra el Moroldo y el tributo a Irlanda. Tal vez la crueldad sea el escondite perfecto de esta cobardía por parte de quien ostenta el poder. Además, esta naturaleza cobarde del rey se hace extensible a todo el pueblo de Cornualles, como nos dice Cuesta: “Pero no sólo lo es él (refiriéndose a la cobardía de Marco), sino todos los de Cornualles. Si Tristán se salva de esto, no hay duda de que se debe a que proviene de Leonois. El rey representa las características del país que rige. Entre rey y reino se establece una simbiosis que todos los pueblos primitivos tuvieron presente” (1994: 76).

En definitiva, nos gustaría añadir que este carácter dual y ambiguo, al margen de estos momentos de crueldad y venganza justificadas por el canon social imperante, hace de Marco un *personaje* ennoblecido desde el punto de vista trágico, pues, si los amantes no sufren por su pecaminosa conducta al encontrarse bajo los efectos del filtro, Marco sí lo hace, en tanto que esposo humillado y vejado socialmente:

El amor de Iseo ennoblecía al rey en los poemas, especialmente en la obra de Thomas y en la de Gottfried, convirtiéndolo en un personaje trágico que se



debatía entre el afecto a su sobrino y a su esposa y la necesidad de vengar su honor, constreñido por el pacto feudal que le imponía el mantenimiento de las leyes y la justicia (Cuesta, 1994: 80).

Finalmente, sólo nos resta añadir a este carácter tan humano y contradictorio una última interpretación. Marco, a lo largo de la leyenda y, en mayor o menor medida, dentro de los textos de Béroul, Eilhart, Gottfried y Thomas, se convierte, desde un principio, en símbolo de lo patriarcal y del orden establecido, pero se trata de un orden bastante debilitado, como pondrá de manifiesto el comportamiento del rey frente a los barones o las palabras del propio Arturo, quien critica la débil actitud de Marco en el momento en el que se celebra el juicio de Isolda en la versión de Béroul:

<<Rois Marc, fait il, qui te conseille  
Tel outrage si fait merveille :  
Certes, fait il, sil se desloie.  
Tu es legier a metre en voie :  
Ne dois trover parole fause!  
(Béroul, 1989: 131) (vv. 4110-4114).

[Roi Marc, celui qui te conseille une telle énormité est un monstre. En tout cas, il agit comme un perfide. Tu te laisses trop facilement tourner la tête; tu ne sais pas voir le mensonge !]

**- ISOLDA DE LAS BLANCAS MANOS:** Nos gustaría empezar precisando que en el texto de Eilhart sólo se la conoce con el nombre de Isolda. Desconocemos el motivo. En cualquier caso, su relevancia y protagonismo en nuestras cuatro versiones no pueden ser puestos en parangón con los del trío de *personajes* anteriormente visto (Tristán, Isolda la Rubia y Marco), pero hemos abarcado su estudio dentro de los *personajes* principales porque su presencia nos parece vital en el desenlace de la leyenda. En efecto, la podríamos considerar un elemento perturbador de primer orden ante la posibilidad de un desarrollo positivo de la historia.

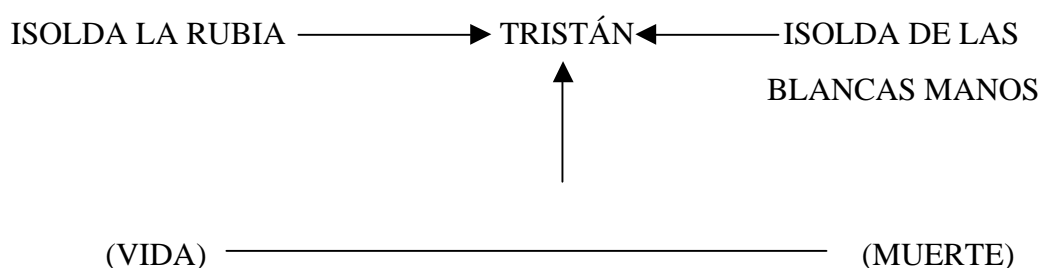
Ama a su esposo y, paradójicamente, siente su rechazo. A pesar de todos sus esfuerzos no consigue atraerlo y ello la convierte en una mujer enormemente desgraciada. Desde este punto de vista, podríamos decir que es un *personaje* paralelo al de Marco. En ambos, el amor legítimo no es compensado con el fruto del amor personal y, una vez que esta frustración queda descubierta, sufren un proceso mediante el cual abandonan su papel de víctimas para convertirse en victimarios, intentando vengarse por todos los medios posibles del ser amado. La diferencia es que la violencia de Marco, entendida en términos mucho más físicos, es finalmente aplacada o, al menos, se va reduciendo con la evolución de la leyenda. Isolda de las Blancas Manos, sin embargo,

llegará hasta las últimas consecuencias matando a su propio esposo a través de una cruel y despiadada mentira. El castigo no es directamente una condena a muerte como lo era, en principio, el del rey Marco, pero indirectamente sí, e, incluso, mucho más fructífera.

Isolda de las Blancas Manos se convierte en el prototipo de la mujer celosa que recurre a la venganza como pago a su agravio. Es víctima porque no es correspondida sentimentalmente por un esposo, Tristán, que ama a otra mujer. Igualmente es víctima porque sufre en silencio y se desespera de dolor, pero es victimaria en tanto que, desde que conoce la verdad, su corazón arde en deseos de vengarse, causando ya no sólo la muerte de su marido, sino la de los dos amantes:

Cette Yseut aux Blanches Mains introduit un nouveau personnage, celui de la femme épousée sans amour afin d'oublier une autre passion; c'est, pourrait-on dire, une victime qui expie les fautes de l'éternel féminin (...) Dans son ignorance de causes, elle s'étonne d'abord de la froideur de Tristan, souffre en silence, montre une triste résignation (...) Lentement, la jalousie réveille en elle une méchanceté latente qui se débride quand Tristan agonisant attend la voile blanche annonçant l'arrivée d'Yseut la Blonde, et lui fait dire que la nef porte une voile noire. Tristan meurt tué par cette perfidie qui venge enfin celle qui la commet (Laffont Bompiani, 1990 : 506).

La antítesis entre Isolda la Rubia e Isolda de las Blancas Manos está bastante clara llegados a este punto. En efecto, se trata de dos mujeres diametralmente opuestas. Si Isolda la Rubia (lo cálido) es la mujer que da la vida al héroe, Isolda de las Blancas Manos (lo frío) es la mujer que provoca su muerte, tal y como reflejamos en el siguiente esquema:



Adentrándonos más en la psicología de este *personaje*, podríamos describir su amor en términos de castidad y alejado, en principio, de la pasión sexual. De este amor casto y virginal (tal vez por ello también se la ligue al color blanco), pese a su voluntad, nos da perfecta cuenta la propia Isolda de las Blancas Manos de manera un tanto irónica, cuando le confiesa a su hermano que, aun estando casada, no ha recibido el favor carnal de hombre alguno, lo cual nos invita a pensar que nos encontramos, más

bien, ante una mujer deseosa de acercarse a la pasión sexual, abandonando así una castidad que le ha sido impuesta:

E dist: <<Ge ris de mon pensé,  
D'une aventure quë avint,  
E por ce ris que m'en sovint.  
Ceste aigue, que si esclata,  
Sor mes cuisses plus haut monta  
Quë unques main d'ome ne fist,  
Ne que Tristan onc ne me quist.  
Frere, ore vos ai dît le don ...>>  
(Thomas, 1989: 182) (vv.1189-1196).

[Et elle dit: <<Ce qui me fait rire, c'est d'évoquer une gageure, et je ne puis me contenir quand j'y pense. L'eau qui vient de gicler sur mes cuisses est montée plus haut que jamais ne s'égara main d'homme, et Tristan ne m'a jamais caressée là. Mon frère, vous savez à présent la raison>>]

Hemos de precisar que en la versión de Eilhart von Oberg el rechazo hacia Isolda, esposa de Tristán, se justifica de forma diferente a como Tristán lo había hecho en Thomas. Cuando el hermano de la muchacha pide explicaciones a Tristán, al concebir que es un deshonor para su hermana y, en general, para toda su familia que Tristán aún no haya hecho de Isolda su esposa, llegando, incluso, a retarle en duelo por ello, Tristán se justifica confesando a su cuñado que recibe un trato bastante frío por parte de su mujer. En este momento, Tristán también le dice a Kéhénis que en el reino de Marco hay una mujer que acaricia su perro con mucho más cariño y amor de lo que su esposa hace con él. Evidentemente, esta mujer es Isolda la Rubia. Si recordamos, en la versión de Thomas, en cambio, Tristán, para evitar mantener relaciones con su esposa le había dicho que antaño había recibido una herida que le impedía tener una relación plena en el sentido más físico. Sin embargo, la esposa de Tristán en la versión de Eilhart no ha recibido explicación alguna. Su estoicismo y abnegación es, por tanto, mucho mayor. De hecho, cuando Kéhénis descubre por accidente su virginidad, no hay en ningún momento ironía en las palabras de la muchacha, contrariamente a lo que ocurre en Thomas, según hemos podido constatar en la cita ofrecida. Comprobemos ahora el estoicismo de Isolda, esposa de Tristán, en Eilhart von Oberg: “Elle passa plus d'un an (c'est ce que j'ai entendu assurer) aux côtés de celui-ci sans jamais devenir sa femme, ce que la dame souffrit sans protester” (1995 : 344). Sin embargo, en la versión de Eilhart, Isolda (de las Blancas Manos), aunque en esta obra insistimos en que sólo se la conoce como Isolda, llega a convertirse en la mujer de Tristán en todos los sentidos, incluso en el físico. En efecto, una vez que Tristán ha sido humillado por Isolda la

Rubia, al no haberse detenido mientras huía, pese a habérselo pedido en el nombre de la mujer a la que más ama, Kuvernal le implora que la olvide, al menos, por un año. Durante este año, Tristán decide no pensar en la mujer de Marco, entregándose plenamente a su legítima esposa y viviendo un año de felicidad con ella:

Tristan lui en fit aussitôt la promesse formelle en plaçant sa main dans la sienne. Par ailleurs, la rancune qu'il avait envers Kéhénis fit place à l'amitié; quant à la sœur de celui-ci, il en fit sa femme, sans réticence, et l'inimitié que lui portait leur père s'évanouit dès lors. Tristan et son épouse passèrent des jours très heureux ; lui-même ne chercha pas à savoir si la reine en souffrait. Tristan vivait maintenant un bonheur sans faille (Eilhart von Oberg, 1995 : 356).

A nuestro entender, existen tres explicaciones del diferente tratamiento del problema en una y otra versión. Si en Thomas no hay relación sexual entre Tristán y su esposa, se debe a la preocupación que el autor parece mostrar hacia la ideología cortés imperante en Francia durante esta época. En función de los preceptos corteses, los amantes debían guardarse fidelidad entre sí, de ahí que Tristán nunca llegue a intimar con su esposa legítima e Isolda la Rubia haga uso de un cilicio para mostrar voluntariamente su respeto hacia Tristán<sup>94</sup>. Eilhart respeta más la versión primigenia y, por supuesto, no es un autor tan preocupado por la *ideología cortés* como es Thomas. De ahí que Tristán pueda llegar a mantener relaciones con su esposa. Por otra parte, si Isolda (de las Blancas Manos) se muestra más comedida en Eilhart y recibe por ello un año de felicidad plena con el hombre al que más ama, se podría deber a que Eilhart no es un autor tan misógino como Thomas, aspecto que también desarrollaremos a lo largo de este trabajo. Finalmente, no deberíamos perder de vista que el poder del filtro en Eilhart se había disipado a los cuatro años. Ello hace posible e, incluso, comprensible que Tristán pudiera llegar a tener relaciones con otras mujeres, mientras que en Thomas, si recordamos bien, el poder del filtro no tenía una duración concreta, sino un efecto de por vida. De ahí que Tristán, entonces, no pueda mantener relaciones con ninguna otra mujer, viviendo continuamente torturado por el recuerdo de Isolda la Rubia.

Nos encontramos ante un *personaje* que sufre por amor, rasgo que Isolda (de las Blancas Manos) comparte ya no sólo con Marco, sino con los mismos amantes, Tristán e Isolda la Rubia. El amor parece ser la causa del sufrimiento para todo aquel que lo

---

<sup>94</sup> Aunque el cilicio también está presente en Eilhart, la reina decide llevarlo no tanto para guardarle respeto a su amante como sí en calidad de penitencia por haber maltratado y humillado a Tristán injustamente en público: “Sache que j’ai perdu entièrement par ma faute, dans un mouvement de colère, l’amitié de Tristant (...) C’est la raison pour laquelle j’ai perdu son affection depuis de longs mois (...) Je porte à même la peau une chemise de crin ; cela, je le fais pour lui (...) Dis-le à mon ami, afin qu’il me revienne, sinon je la porterai toujours, sans jamais l’enlever” (1995: 357).

padece: “Su amor (refiriéndose a Isolda de las Blancas Manos), inevitable, ha de ser casto, pues no conoce la pasión sexual, tan esencial por otra parte, en la relación de Tristán y la reina de Cornualles. A pesar de ello, su sentimiento es verdadero y no escapa al sufrimiento que parece presidir todas las relaciones amorosas de la obra” (Cuesta, 1994: 104).

A esto hay que añadir que Isolda (de las Blancas Manos) se presenta indirectamente como un elemento más, como la distancia, la prohibición, la inaccesibilidad, etc., cuya funcionalidad es, paradójicamente, la de reforzar el amor que Tristán siente por Isolda la Rubia.

En otro orden de ideas, convendría destacar que su *rol* social de esposa llama la atención del lector, ya que, en un principio, su vida conyugal no se adapta a lo que cabría esperar en una pareja. Su marido no la ama y no hay confianza entre ellos. Su relación es prácticamente inexistente, salvo en la versión de Eilhart, como hemos podido comprobar. Incluso aunque quisiera ejercer su rol de esposa, Tristán no se lo permite (versiones de Gottfried von Strassbourg y, sobre todo, de Thomas d’Angleterre). Desde un punto de vista axiológico, ocupará el rango de mujer celosa y desdeñada. Si su actitud se caracteriza por la maldad y la traición, es perfectamente comprensible.

En definitiva, el tratamiento de este *personaje* es muy significativo. Concretamente, por parte de Thomas, supone un estudio psicológico del pensamiento del ser celoso, llevado a cabo de manera magistral. Al mismo tiempo, implica una *reflexión* sobre el sentir femenino, en la versión de este último autor. Para ilustrarlo, citemos la *digresión* que el *narrador* hace al respecto o los pensamientos de la propia Isolda (de las Blancas Manos) referidos a partir de una tercera persona narrativa:

Ire de femme est a duter,  
Mult s’en deit chaschuns hum garder,  
Car la u plus amé avra  
Iluc plus tost se vengera.  
Cum de leger vent lur amur;  
De leger revent lur haür  
Plus dure lur enemisté,  
Quant vent, que ne fait l’amisté  
(Thomas, 1989 : 227-228) (vv. 2595-2602).

[Colère de femme est redoutable, et chacun doit y prendre garde, car là où elle aura le plus aimé, elle prendra vengeance la plus prompte. À femme, l’amour vient vite, mais la haine plus vite encore, et la rancune qu’elle éprouve est plus durable que l’amitié]

Ysolt estoit suz le parei:  
 Les diz Tristan escute e ot.  
 Ben ad entendu chacun mot :  
 Aparceüe est de l'amur.  
 Et quer en ad mult grant irrur  
 Què ele ad Tristan tant aimé,  
 Quant vers altre s'est aturné;  
 Mais or li est ben descovert  
 Pur quei la joie de li pert.  
 Ço qu'ele ad oï ben retent.  
 Semblant fait que nel sace nent;  
 Mais tresqu'ele aise en avra,  
 Trop cruelement se vengera  
 (Thomas, 1989 : 228) (vv. 2608-2620).

[Yseut était l'oreille au mur: elle a très bien entendu ce qu'a dit Tristan. Aucun mot ne lui a échappé: elle sait maintenant. Elle en ressent une profonde rage, d'avoir tant aimé Tristan quand il ne pensait qu'à une autre; à présent, elle a enfin compris pourquoi elle est frustrée de la joie qu'elle attend de lui. Elle garde en son cœur ce qu'elle vient d'apprendre. Mais elle fait semblant de n'être pas au courant; toutefois, dès qu'elle en aura le moyen, elle se vengera cruellement de l'être qui est le plus cher au monde]

Llegados a este punto, convendría destacar que, a continuación, pasaremos a estudiar los *personajes* secundarios dentro de lo que sería el orden jerárquico de esta categoría narrativa. Por ello, y con el fin de seguir manteniendo esta idea de jerarquía, comenzaremos por el estudio de los sirvientes y compañeros de los protagonistas, ya que resultan vitales para el desarrollo de la acción. No en vano Cuesta interpreta la relevancia de estos *personajes* diciendo:

Existen otros dos personajes ligados completamente y desde antiguo a la historia de Tristán; me refiero a los sirvientes y compañeros de los dos protagonistas, auténticos *alter ego* de aquéllos en algunas ocasiones, y siempre confidentes e interlocutores de sus penas y sentimientos. Sin ellos la novela se restringiría grandemente (1994: 105).

- **BRANGIEN:** Brangien aparece descrita, desde un principio, como la fiel amiga de Isolde la Rubia y la confidente que conoce todos sus secretos, incluso los más íntimos, como la relación adúltera con Tristán. Desde los primeros momentos de amor entre ambos en el barco, ayuda incondicionalmente a los amantes e inventa todo tipo de historias para justificar sus citas clandestinas. Es capaz de todo por amor a su amiga, incluso de engañar al propio rey y de ofrecerle su virginidad, para que éste no descubra que su esposa ya ha sido mujer de otro hombre. Así pues, su *rol* es el de la fiel sirvienta, “símbolo de la fidelidad, de la abnegación, de la renuncia a la propia individualidad” (Cuesta, 1994: 105). Brangien es abanderado de generosidad y piedad, algo que Gottfried von Strassbourg o Eilhart von Oberg ponen de manifiesto en la *escena* en la

que la fiel sirvienta perdona a la reina el hecho de que haya intentado asesinarla. Sin embargo, en la versión de Thomas esta piedad y esta generosidad evolucionan negativamente. Brangien pasa del amor al odio hacia su señora y así lo denuncia ante los ojos del rey. Se convierte, pues, en un *personaje* que guarda rencor y no concibe el perdón tan fácilmente:

Ne remist en vostre fentise  
Que par les serfs ne fui ocise:  
Melz me valuit la lur haür,  
Ysolt, que ne fiz vostre amur!  
Chetivè et malvise fui,  
Quant puis icel ure vus crui,  
Quë unques vers vus amur oi,  
Pus ke cete mort par vus soi.  
Pur quei n'ai quis la vostre mort,  
Quant me la quesistest a tort ?  
(Thomas, 1989: 186) (vv. 1283-1292).

[Perfide, vous ne voulez point que les serfs m'épargnasse: leur hargne, Yseut, me fit moins de mal que votre amitié ! Je suis une misérable et une méchante femme de vous être, malgré cela, restée fidèle et de vous avoir conservé non affection quand vous m'avez avoué cet acte criminel. J'aurais dû exiger qu'on vous punit de mort pour avoir tenté de me faire injustement périr]

Tal vez la rudeza del carácter de Brangien en Thomas se explique teniendo en cuenta el talante del propio autor y del *relato* en sí. Sabemos que estamos ante una obra con bastantes reflejos del ámbito de lo cortés y, sobre todo, destinada a un público cortesano, aristócrata. Es difícil, por lo tanto, para Thomas presentarnos una reina despiadada y cruel, como hacen Eilhart von Oberg o Gottfried von Strassbourg. Esta idea de crueldad en el ámbito de lo femenino, tan típica, por otra parte, de la mujer en Thomas, es trasladada, por tanto, al *personaje* de Brangien y, posteriormente, al de Isolda de las Blancas Manos. Además, tampoco hemos de perder de vista la relación de simpatía que une al *narrador* en la versión de Thomas con el *personaje* de Isolda la Rubia. Quizá haya sido, entonces, una cuestión personal por parte del autor la que nos explique las diferencias en el carácter de Brangien e Isolda la Rubia en las versiones de Thomas, por un lado, y en las de Gottfried von Strassbourg y Eilhart von Oberg, por otro.

- **GOUVERNAL / KURNEVAL (en Eilhart):** Presenta un doble *rol* en el *Tristán*, primero como educador del joven héroe, según hemos podido constatar en la versión de Eilhart, y, luego, como su escudero y fiel compañero de andanzas y aventuras. Su adecuación con Tristán es perfecta y la fidelidad que a éste le guarda está, incluso, por encima del orden monárquico. Con respecto a esta perfecta educación y fidelidad,

Cuesta nos dice que “Gouvernall será, durante gran parte de la novela, el compañero inseparable de Tristán y prefigurará la imagen del escudero fiel que siempre acompaña a su señor” (1994: 72). Citemos, en este sentido, las palabras de Bérout para constatar esta relación de maestro / alumno y señor / vasallo:

Mais or oiez de Gouvernall :  
 Espee çainte, sor cheval,  
 De la cité s'en est issuz.  
 Bien set, sè il fust conseüz,  
 Li rois l'arsist por son seignor.  
 Fuiant s'en vait por la poor.  
 Mot ot li mestre Tristan chier,  
 Qant il son brant ne vout laisier,  
 Ançois le prist la ou estoit.  
 Avec le suen l'en aporloit.  
 Tristan son mestrè aperceut,  
 Ahucha le : bien le connut ;  
 Et il i est venuz a hait.  
 Qant il le vit, grant joie en fait.  
 <<Maistre, ja m'a Dex fait merci  
 (...)>>  
 (Bérout, 1989: 32) (vv. 939-953).

[À présent, écoutez ce qui fit Gouvernall. Armé, sur son cheval, il a quitté la ville. Il sait bien, si on l'attrape, il sera brûlé à la place de son seigneur. La peur lui donne des ailes. Le bon maître rend un fier service à Tristan: il n'a pas oublié l'épée de son élève, et l'a prise où il l'a trouvée. Il l'apporte avec la sienne. Tristan l'a aperçu, il l'appelle, il l'a bien reconnu et Gouvernall s'empresse de le rejoindre. Il est tout heureux de le voir. Maître, Dieu soit loué!]

También sabemos que es valiente y lucha con coraje, a veces acudiendo, incluso, a costumbres un tanto bárbaras, tal y como se manifiesta en la *escena* en la que decapita a uno de los tres barones felones y presenta su cabeza como trofeo ante la pareja de amantes en el bosque del Morois:

Gouvernall a la loge vient.  
 La teste au mort a sa main tient.  
 A la forche de la ramee,  
 L'a cil par les cheveus nouee.  
 Tristan s'esvelle, vit la teste,  
 Saut esfreez, sor piez s'areste.  
 A haut voiz crie son mestre :  
 <<Ne vos movez ! Seürs puez estre.  
 A ceste espee l'ai ocis  
 (Bérout, 1989: 56) (vv. 1709-1717).

[Gouvernall arrive à la cabane. Il tient dans sa main la tête de la victime. Sur un bâton fourchu, il la suspend par les cheveux. Tristan s'éveille et, plein d'effroi, se lève d'un bond. Son maître lui dit d'une voix tranquille. <<Calmez-vous et soyez rassuré. Je l'ai tué avec cette épée]



Nos gustaría volver a incidir en el *rol* de educador que ejerce Gouvernal sobre Tristán, para convertirse, una vez que el joven esté formado, en su vasallo y, más concretamente, en su escudero. En cualquier caso, esta doble funcionalidad queda definida por Payen: “Tristan est le seigneur de Gouvernal parce que celui-ci, ayant achevé l’éducation chevaleresque de son élève, est resté attaché à sa personne non seulement par des liens d’amitié, mais aussi par un véritable engagement vassalique; il a accepté de devenir son écuyer” (1989 : 329).

Gouvernal no sólo cumple la función de educador en primer lugar y fiel vasallo en segundo. También es el mejor consejero que Tristán pueda encontrar. Así se pone de manifiesto en la versión de Eilhart von Oberg. Por ejemplo, Kurneval (en Eilhart) es quien aconseja a Tristán, una vez que lo ha formado como caballero, que pida permiso a su padre para marchar a otros reinos en busca de aventuras, enriqueciéndose así con su gloria y con el conocimiento de otras culturas y otras gentes. Kurneval también aconseja a Tristán que deje de pensar en Isolda la Rubia después de la humillación que ha sufrido por parte de la joven, al mandar que lo abofeteen públicamente. Es más, incluso llega a imponer esta decisión a Tristán, al menos por un periodo de un año. Ello demuestra que su relación va más allá del vasallaje. Ante todo, será una relación de compañerismo y amistad. Por ello, en la versión de Eilhart, Kurneval recibirá como reconocimiento y pago a sus servicios un feudo del reino de Tristán. Hasta aquí podríamos pensar que el pago es lógico ante una relación de vasallaje que ha durado casi toda la vida. Sin embargo, el reconocimiento por parte de Tristán y la generosidad hacia su amigo van más allá al ofrecerle que gobierne todo su reino encarecidamente, momento en el que se aprecia igualmente la humildad de Kurneval, pues rechaza tan generosa propuesta y acepta únicamente lo que, en calidad de vasallo y en tanto que amigo, le corresponde:

Tristant dit à Kurneval : <<Tu as connu à mon service plus d’une journée éprouvante. Puisque je dispose maintenant d’un royaume, je veux te le donner en salaire, et je me réjouis d’être enfin en mesure de te récompenser>>. Kurneval protesta : <<Dieu vous en saura gré, dit-il, mais je ne suis pas digne de porter la couronne. Vous en êtes bien plus digne que moi. Je n’en veux pas (...) Seigneur, si vous voulez m’être agréable et si vous décidez d’être du voyage, il conviendrait que vous vous présentiez vous-même la-bàs en souverain de votre royaume, que -fort de l’autorité royale- vous y redressiez les torts commis, que vous distribuiez les fiefs de votre propre main et que vous me concédiez à moi aussi en fief une terre dont je vivrais (Eilhart von Oberg, 1995 : 370).

- **KAHERDIN/ KÉHÉNIS (en Eilhart):** Es hermano de Isolda (de las Blancas Manos) y fiel amigo de Tristán, al tiempo que compañero de aventuras. Siempre estará

dispuesto a ayudar a Tristán con su amor y desinterés, pese a estar atentando, incluso, contra los intereses y el honor de su propia hermana. Así pues, Kaherdin cumple con el rol de perfecto caballero. En efecto, en él se encarnan valores como la lealtad, la valentía o la generosidad.

Aunque su amistad va más allá de lo justo en la versión de Thomas, ya que terminará haciéndose cómplice de los amores adúlteros de Tristán con la reina de Cornualles, Kaherdin (Kéhénis) no presenta exactamente la misma actitud en la versión de Eilhart. Así, cuando descubre que su hermana aún permanece virgen, decide contárselo a su padre y pedirle cuentas a Tristán, retándolo en duelo e interponiendo así el honor a la amistad:

Ulcéré, Kéhénis accusa Tristant auprès de son père et des vassaux de celui-ci de vouloir répudier sa sœur. <<Nous en aurons du déshonneur toute notre existence durant. Il va le payer de sa vie, car s'il s'est comporté ainsi, c'est parce qu'il veut la rejeter.>> (...) <<Je veux agir comme mon honneur l'exige, et le défier>> dit-il (Eilhart von Oberg, 1995 : 345).

Tal diferencia de actitud entre la versión de Thomas y la de Eilhart von Oberg se explica una vez más en función de la ideología propia de cada autor. En este orden de ideas, Thomas, como ya hemos dicho y como de seguro reiteraremos en continuas ocasiones, sigue los preceptos de la *cortesía* a la hora de interponer el sentimiento amoroso como problema capital del ser humano. De ahí que Kaherdin comprenda y ayude, incluso, a Tristán cuando éste le confiesa que está enamorado de una mujer casada. Eilhart, en tanto que poeta más épico, concede mayor primacía al deber caballeresco y al código de honor que éste implica. De ahí que Kéhénis (en Eilhart) no pueda tolerar la falta de Tristán, pese a la confianza y el cariño que ambos *personajes* se profesan. El honor es una cuestión que está por encima del amor en la versión del autor alemán. Ya lo hemos podido constatar en la *escena* en la que Isolda, humillada porque Tristán no se ha detenido ni siquiera invocándole el nombre de la reina, manda que lo golpeen y lo echen de su presencia la próxima vez que el joven vuelva a visitarla. Asimismo, Tristán, al verse humillado por el tratamiento tan vejatorio que ha sufrido por parte de Isolda, decide olvidarla en brazos de otra mujer durante un año. Algo así sería imposible en la versión de Thomas, pues los celos y las humillaciones, en lo que se podría concebir como una concepción masoquista del amor, sólo sirven para avivar tal sentimiento.

Por otro lado, la aparición de Kaherdin en la leyenda no queda libre de verse sujeta a las dulzuras e infortunios del amor, concretamente del amor que siente por la sirvienta de la reina Isolda, la fiel Brangien, en la versión de Thomas o por Gardiloye, dama casada con Naupaténis, en la versión de Eilhart.

Desde un punto de vista meramente social, Kaherdin pertenece a la alta baronía de Bretaña, como puede comprobarse teniendo en cuenta las palabras de la reina Isolda:

Kaherdins est bons chevalers,  
Riches dux e seürs guerrers  
(Thomas, 1989 : 191) (vv. 1431-1432).

[Kaherdin est un bon chevalier, c'est un duc puissant, et un guerrier sur qui on peut compter]

- **KARIADO / GANDÍN:** Ambos pertenecen a la alta baronía, tratándose de *personajes* menos relevantes dentro de la jerarquía establecida. Su aparición es muy limitada y atañe a las versiones de Thomas (Kariado) y Gottfried von Strassbourg (Gandín). En ellas vemos cómo ambos intentan seducir a Isolda la Rubia, sin tener éxito alguno en su empresa, ya que lo único que consiguen es que la reina los deteste aún más. En el caso de Kariado, este continuo rechazo hará que su amor se convierta en crueldad hacia la reina, aspecto que se puede apreciar en el momento en que, como si de una venganza se tratara, confiesa a Isolda la Rubia que Tristán ha contraído matrimonio con otra mujer, Isolda de las Blancas Manos, ya que sabe muy bien que éste es el mayor daño que puede causar a la reina. En definitiva, nuevamente nos encontramos con un *personaje* que sufre a causa de los caprichos del amor y de la frustración que este sentimiento conlleva en el espíritu del hombre. Con respecto a este tormento, Thomas nos dice en su versión:

Kariado rest en grant peine,  
Ki pur amur Ysolt se peine  
E ne puet vers li espleiter  
Que l'amur li vuille otreier ;  
Ne vult vers lu rei encuser  
(Thomas, 1989 : 201) (vv. 1759-1763).

[Cariadoc, de son côté, vit dans la peine, car l'amour d'Yseut le tourmente, et il ne peut la persuader de lui accorder sa tendresse; il ne veut certes pas l'accuser devant le roi]

Este mismo *rol* de amante frustrado que corteja sin éxito a la reina (*personaje* totalmente ausente en las versiones de Béroul o de Eilhart von Oberg, pues la *ideología cortés* en estos textos parece estar más atenuada frente a Thomas o Gottfried y poco

interesa, entonces, el sentimiento amoroso y, especialmente, el sufrimiento que una mujer puede provocar en un hombre) se encuentra en la versión de Gottfried bajo el nombre de Gandín. Igualmente, ocupa un papel destacado en la alta baronía, tratándose concretamente de un príncipe de Irlanda. Haciéndose pasar por músico, conseguirá arrebatar Isolda a Marco. Una vez más será Tristán quien, con su inteligencia, logre rescatar a Isolda de las garras de este malvado príncipe que va aún más lejos en su deseo que el *personaje* de Kariado:

C'était un noble baron d'Irlande, nommé Gandin. Il était cultivé, beau et puissant, et si valeureux que l'Irlande entière parlait de sa témérité. Également vêtu, il avait la magnificence d'un chevalier et les manières d'un grand seigneur (...) Jadis il avait été le chevalier servant d'Isolde, et avait accompli pour elle de nombreux exploits; c'est pour elle seule qu'il était venu d'Irlande en Cornouailles (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 560).

**- GODOINE, DENOALAN Y GANELÓN (LOS TRES FELONES) / MARJODO / ANDRET:** Nos encontramos ante la imagen del *losangier* que denuncia ante el rey los amores secretos de la reina. Este *rol* va a ser cumplido por *personajes* diferentes en función de la versión que estemos tratando. Así, los tres primeros barones serán *personajes* exclusivos de la versión de Béroul, mientras que Marjodo pertenece a la versión de Gottfried von Strassbourg y Andret a la de Eilhart von Oberg. En la versión de Thomas, esta figura se encuentra ausente, ya que, como hemos podido constatar, quien tendrá la función de denunciar el adulterio de la reina frente al rey será la propia Brangien.

Pasemos, a continuación, a describir a estos felones, atendiendo a la caracterización que de ellos se hace en la historia. En primer lugar, resulta importante destacar que en Béroul el odio de los tres barones hacia la reina se debe a una cuestión puramente material y política. En efecto, las pretensiones de Godoïne, Denoalan y Ganelón no son otras que las de eliminar a la reina y a Tristán para aislar a Marco y hacerse así con el poder, mientras que, en Gottfried, Marjodo denuncia los amores clandestinos de la reina con Tristán no por una cuestión de ambición material, sino porque ama a la reina. Así pues, cuando descubra la relación adúltera que ésta tiene con Tristán, una vez más y como en no pocos *personajes*, el amor habrá tornado en dolor y este último en sed de venganza. Veamos qué nos dice Gottfried al respecto:

Tristan avait à cette époque un compagnon; c'était un noble baron, vassal du roi et son premier sénéchal. Il se nommait Marjodo. Ce sénéchal recherchait l'amitié et la sympathie de Tristan, mais il le faisait uniquement à cause de la

douce reine, à qui il portait une secrète tendresse (...) Finalement, Marjodo se glissa doucement dans la chambre (...) Il arriva pour finir jusqu'à leur lit et là il entendit les deux amants dans la chambre et comprit ce qu'ils faisaient. Il en fut profondément affecté, son cœur était rempli de douleur, car il avait toujours eu pour Isolde de la tendresse et de l'inclination. Mais cela se changea en un instant en haine et en peine (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 561-563).

Con respecto a Godoïne, Denoalan y Ganelón, se podría decir que simbolizan el creciente poder de la nobleza feudal frente al progresivo debilitamiento del poder monárquico, de ahí que los encontremos continuamente hostigando al rey y restándole autoridad en las cuestiones de estado más relevantes. Ollier los describe en términos de egoísmo y cobardía. Son egoístas con el propio Marco, pues, lejos de velar por sus intereses, no buscan otra cosa que el beneficio propio. Frente a Tristán, su actitud de cobardía se hace patente en multitud de ocasiones, siendo una de las más claras el enfrentamiento contra Moroldo. Son, pues, *personajes* que se guían en todo momento por los celos y la envidia, lo cual, lejos de ennoblecerlos, los hace comparables al enano Frocín:

L'adultère est reconnu comme un crime, mais, dans le droit coutumier médiéval, H. Bloch le souligne fortement, le crime ne devient tel que si appelé en est fait soit par la victime directe, soit en régime féodal, par la famille ou le seigneur. Les barons ne sont pas légitimés à porter plainte qu'au nom, si j'ose dire, de la raison d'état. Or, il ne fait mystère pour personne, et le narrateur prend soin de nous en avertir lui-même que seules l'envie et la jalousie motivent les félons ; ils recherchent si peu l'intérêt du roi qu'ils ne hésitent pas à user de menaces à son endroit s'il ne se plie pas à leur conseil. Enfin, leur arme est le vice féodal par excellence ; trop couards pour affronter le Morholt, ou Tristan en deuil judiciaire, ils ne savent manier que la trahison, dignes commendataires du nain Frocin (1987 : 302).

Aparecen descritos en términos muy negativos, ya que el *narrador*, casi todos los demás *personajes* de la leyenda e, incluso, el mismo lector los aprecian bajo una negativa relación de antipatía. Encarnan la maldad y la ambición y, sin embargo, son cobardes en combate. Sólo osan enfrentarse con quien es más débil que ellos, el rey Marco, pero su relación con Tristán es de temor. Al final de la versión de Béroul habrán recibido su castigo, puesto que pagarán todas sus maldades con su propia vida.

Aunque son *personajes* secundarios, nos gustaría destacar que juegan un papel muy importante en la elaboración de la *narración* de Béroul, concretamente porque suponen un fallo muy evidente en la composición de la misma. En efecto, sabemos desde el principio que son tres barones los que actúan contra Tristán e Isolda (Godoïne, Denoalan y Ganelón), pero en un determinado momento de la *narración*, cuando los amantes se encuentran exiliados en el bosque del Morois, Gouvernal mata a uno de ellos

y lleva su cabeza como trofeo al lecho de los amantes. Sin embargo, a medida que avanzamos en el *relato*, los tres barones vuelven a aparecer amenazando a Marco, obligándole a que Isolda jure públicamente no haber estado con otro hombre, siendo entonces burlados por Tristán en la *escena* del Mal Paso. Tal vez este fallo en la exposición de los hechos podría estar reforzando la hipótesis de una doble autoría en la versión de Béroul. Citemos en este sentido:

Gouernal saut de son agait.  
 Du mal que cil ot fait li membre.  
 A s'espee tot le desmenbre.  
 Li chief en prent, atot s'en vet.  
 (...)  
 Par Cornouaille ont entendu :  
 L'un des trois a le chief perdu  
 Qui meslot Tristan et le roi  
 (Béroul, 1989 : 55) (vv. 1682-1695).

[Gouernal saute de sa cachette. Il se souvient du mal que l'autre lui a fait. De son épée, il le taille en pièces. Il prend sa tête et l'emporte (...). Le bruit s'en répand en Cornouailles; **l'un des trois félons** qui ont excité le roi contre Tristan **a eu la tête tranchée**]

Li trois felon, qui mal feu arde !  
 Vindrent au gué, si demanderent  
 Au malade par ont passerent  
 Cil qui mains furent entaié.  
 Tristan a son puiot drecié  
 Et lor enseigne un grant molanc :  
 (...)  
 Li felon entrent en la fange.  
 La ou li ladres lor enseigne,  
 Fange troverent a merveille  
 Desi q'as auves de la selle.  
 Tuit troi chient a une flote  
 (Béroul, 1989 : 120) (vv. 3760-3773).

[Les **trois félons** -que le feu d'enfer les dévore!- parviennent au gué et demandent au mendiant comment les moins crottés ont fait pour traverser les marais. Tristan, levant sa béquille, leur montre un terrain particulièrement spongieux (...) Les félons entrent dans le marécage. Les indications du lépreux les conduisent en pleine fange, où ils s'en lisent jusqu'à l'aube de la selle. **Tous les trois** sont désarçonnés]

En la versión de Eilhart von Oberg, el *personaje* de Andret es totalmente paralelo. Su animadversión hacia Tristán no se debe a que esté enamorado de la reina, como ocurre en las *versiones corteses* cuando un barón denuncia ante el rey los amores clandestinos y adúlteros de Tristán e Isolda, y, aunque, como muy bien señala Buschinger “chez Eilhart, Andret est le porte-parole du clan hostile à Tristant” (1974: 286), este rasgo caracterial de Andret se debe a la animadversión y la envidia que siente por Tristán. En efecto, Andret no es célebre por haber acometido grandes proezas. Si lo

conocemos es por el odio que siente hacia Tristán, al ser éste el sobrino amado de Marco. Veamos con qué palabras reprocha Andret a Marco el amor tan ciego que siente por Tristán:

<<Seigneur, dit Andret, si cela ne te fâche pas, je souhaiterai te rapporter ce que nous avons appris. Tu ne m'en voudras pas de te le dire: Tristan t'a déshonoré et nous sommes sept à en être offusqués. Nous sommes certains qu'il couche avec ta femme, et il le paiera de sa vie, si Dieu y consent, car c'en est trop de cette infamie qu'il répète chaque jour. Il faut dire aussi, seigneur, que tu vois beaucoup trop par lui. Il me semble déraisonnable que, par affection pour une seule personne, tu nous tiennes tous pour rien, tous autant que nous sommes. Cela me paraît inadmissible>> (Eilhart von Oberg, 1995 : 306).

Además, la acusación que en este momento está haciendo Andret, como acto seguido se explicitará en el *relato*, es falsa, en el sentido en que, en este punto, desconoce los amores clandestinos entre la reina Isolda y el sobrino del rey. Antes bien, Andret dice a Marco lo primero que se le ocurre para poner a Tristán en contra de su tío. De ahí que el rey lo critique severamente cuando escucha este comentario y, al igual que el monarca, el mismo *narrador*, en una actitud de disonancia o antipatía hacia este *personaje*, nos dice en el momento de presentarlo por primera vez en el *relato*: “ (...) Ils avaient un chef qui s'appelait Andret le Couard. Il avait le cœur si vil que rien de bon ne pouvait venir de lui (...) que le diable le précipite dans le Rhin !” (1995: 305). Así, aunque Andret y los barones felones de Béroul (Godoïne, Denoalan y Ganelón) cumplen una misma función en el *relato*, la de oponerse ya no solamente a los amores clandestinos del héroe con la reina, sino, incluso, a la trayectoria vital del joven, la motivación de su actitud es completamente distinta. En Béroul, la oposición a Tristán se justifica por dos motivos de índole política: por un lado, el miedo de la alta nobleza ante la alianza del monarca y sus caballeros vasallos, pues éstos están fortaleciendo la realeza, y, por otro, el afán de los señores feudales por usurpar el poder del monarca. De ahí que no admitan que un sucesor joven y vigoroso pueda sustituir a Marco en el poder. En Eilhart, sin embargo, el problema entre señoría feudal y monarquía no es tan virulento. De hecho, el rey tiene más autoridad sobre los señores feudales. No en vano Marco replica severamente la acusación que Andret lleva a cabo contra Tristán. En buena medida, la justificación a tal conducta también podría tener base histórica, ya que en Alemania, aunque también existió una considerable oposición entre el rey y los príncipes más importantes del reino, cuando Eilhart escribe su *relato*, en la corte de Brunswick Henri le Lion implantará una política de choque para evitar posibles

usurpaciones de otros señores feudales. De ahí, tal vez, que el poder en Eilhart esté mucho más centralizado por Marco.

Por otra parte, el hecho de que Andret en el *relato* de Eilhart se mueva por la animadversión y el odio personal en contra de Tristán y no por razones de índole política, justifica que, incluso, llegue a enfrentarse contra Tristán e intente matarlo. Los felones de Béroul, en cambio, son más estratégicos en este sentido, ya que, si bien desean acabar con la vida de Tristán, intentarán hacerlo en base a la legalidad, empujando así a Marco a que ajusticie a Tristán con la pena de muerte. El hecho de que Andret no actúe así pone de manifiesto que su voluntad no es, en ningún momento, la de usurpar el reino.

- **OGRIN / UGRIM (en Eilhart):** *Personaje* de menor relevancia que los anteriores dentro de la escala jerárquica establecida. Se trata de un ermitaño que sólo cuenta con una doble aparición en la versión de Béroul y una en la de Eilhart von Oberg. Sin embargo, su *rol* es determinante en ambos *relatos*. Se convierte en el garante de un poder religioso que tiende, en un principio, hacia la represión. Se presenta, pues, como un *personaje* clave para el trasfondo de la obra, ya que supone una escisión entre poder religioso y voluntad divina. Para el poder religioso, es decir, para Ogrín en este caso, los amantes deben arrepentirse de su conducta para poder ser perdonados por Dios y por la sociedad. Sin embargo, en no pocos momentos de la obra vemos cómo Dios ha ayudado a los amantes a superar cualquier adversidad para que continúen juntos o puedan salvar sus vidas<sup>95</sup>.

En un principio, empieza siendo bastante conciliador con los amantes en la versión de Béroul, pero, una vez que descubre que no están dispuestos a arrepentirse, se muestra tajantemente censor, sin importarle la explicación que aquéllos le están ofreciendo sobre su carencia de voluntad al respecto. En este sentido, nos gustaría destacar las palabras de Jonin sobre este carácter dual del ermitaño: “Car ce n’est pas toujours le même ermite que l’on rencontre dans le roman. On se trouve en présence d’un représentant tantôt de la clémence de Dieu et tantôt de sa colère. C’est le second qui, placé sur le chemin de deux amants <<bel les appelle>>” (1974: 16).

Nos gustaría citar igualmente las palabras del propio Ogrín para constatar con mayor claridad la idea anteriormente expuesta:

---

<sup>95</sup> Podríamos hacer referencia, en este sentido, al salto de Tristán, al juramento de Isolde, etc.



<<Par foi! Tristan, qui se repent  
Deu du pechié li fait pardon  
Par foi et par confession.>>

(...)

Ogrins li dist : <<Et quel confort  
Puet on doner a home mort ?  
Assez est mort qui longuement  
Gist en pechié, s'il ne repent.  
Doner ne puet nus penitance  
A pecheor; souz penitence !>>

(Bérout, 1989 : 86) (vv. 1378-1392).

[<<Par ma foi, Tristan, Dieu pardonne les péchés de celui qui se repent, à condition qu'il ait la foi et qu'il se confesse>> (...) Ogrin lui dit : <<Comment peut-on sauver un homme mort ? Il est bien mort celui qui persiste dans le péché; s'il ne se repent pas lui-même, personne ne peut faire remise à un pécheur de sa pénitence; accomplis ta pénitence!>>]

Existen varias diferencias vitales en la figura del ermitaño entre la versión de Bérout y la de Eilhart. Ugrim, pues así se llama el eremita en la versión de Eilhart, vive sumido en la pobreza. Es más, según ha señalado Buschinger, frente a la versión de Bérout, la pobreza de Ugrim otorgaría sensación de realismo a la versión alemana: “Il (Eilhart) supprime les somptueux achats d’Ugrim, parce qu’un ermite qui vit pauvrement ne peut pas avoir d’argent” (1974: 525). Teniendo en cuenta las palabras de Buschinger, podríamos pensar que la versión de Bérout es menos realista, al menos en lo que atañe a la caracterización del ermitaño. Sin embargo, tal opinión no es cierta. Bérout no está siendo menos realista que Eilhart al presentarnos a un anacoreta que dispone de tinta y papel para escribir o de dinero suficiente para comprarle un suntuoso vestido a Isolda para que Marco pueda verla bella en el momento de ser entregada a su esposo en reconciliación. Nuevamente deberíamos hacer uso de la explicación histórica para justificar esta diferencia. En efecto, el clero en Francia durante el siglo XII atravesó una época de materialismo y relajación de costumbres más que considerable. No en vano habían empezado a surgir en estas fechas movimientos de reacción como fueron, por ejemplo, las *órdenes mendicantes*. Pues bien, en cierto modo, Ogrin participa de esta situación de comodidad y relajación. Por ejemplo, permite a los amantes que duerman juntos en su casa una vez que éstos le confiesen su arrepentimiento, aspecto que resulta inadmisibles en alguien cuya misión es representar la autoridad y la moral eclesiástica y, en cuanto a la posesión de bienes materiales, Ogrin supone, en Bérout, un buen ejemplo de ello, como ya hemos adelantado unas líneas más arriba. En torno a este apego por el objeto material, constatable ya hacia la mitad del siglo XII, momento en el que empieza a estar de moda la leyenda tristaniana, y acerca de la relajación ante el

cumplimiento de ciertos preceptos y reglas como la de *San Benito*, Bretel apunta con respecto al ámbito francés: “On sait que, dès la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, ces principes n’étaient plus scrupuleusement observés, et que les Cisterciens, possédés à leur tour par le démon du *negotium*, participaient à la course aux richesses, n’hésitant pas parfois à déposséder les occupants des terres qu’ils convoitaient” (1995 : 373).

Al margen de esta diferencia económica, el ermitaño en la versión de Eilhart es, además, el confesor de Marco, papel que Ogrín, en la versión de Béroul, no presenta en ningún momento. Existen dos razones para justificar tal diferencia. La primera podría tratarse de una razón de índole histórica. Según ha apuntado Buschinger (1978: 272), entre 1159 y 1177 un cisma había dividido la Iglesia Romana. Henri le Lion, protector de Eilhart, llegó a tomar partido por los adversarios del Papa Víctor IV y sus sucesores. La situación llega a hacerse insostenible con la excomunión del emperador Barberousse. De ahí que empezaran a ser los ermitaños, según Buschinger, los encargados de suministrar la comunión en tales circunstancias: “Or, en période d’excommunication du souverain, l’Empire est mis sous interdit et toutes les cérémonies du culte y sont suspendues, si bien qu’on voit certains ermites non ordonnés donner l’absolution à la place du clergé séculier” (1978: 272). La segunda razón se deriva de la supresión en Eilhart de ciertos elementos clave para el devenir de los acontecimientos en la versión francesa. En efecto, en la versión alemana la figura de Dios se encuentra prácticamente silenciada. Dios no se muestra contrario a los amantes, pero tampoco es favorable a ellos. De ahí que en Eilhart ciertos episodios como el salto de Tristán no se deban a la intervención divina. En Béroul, sin embargo, Dios ha sido el artífice de tal milagro en lo que el ermitaño considerará una ordalía que hace inocente a Tristán y, por extensión, a Isolda. No puede decirse que los amantes en Eilhart tengan esta sensación de inocencia. De ahí que Tristán busque arrepentimiento y confesión. Por ello, es preciso que el ermitaño que nos presenta Eilhart pueda cumplir esta función. Es más, en la versión alemana, Ugrim termina convirtiéndose en garante de Tristán ante la posible necesidad de defender a Isolda públicamente, mientras que en la versión de Béroul el garante de Tristán es Dios. Ello testimonia, sin duda alguna, la situación de pecado en la que se encuentran los amantes de Eilhart, el silencio divino y, sobre todo, la necesidad de contar con un confesor en la obra que exculpe a los amantes y permita así su reintegración social, reintegración que, de otro modo, sería incomprensible.

- **FROCÍN/ MELOT:** Frocín en la versión de Béroul y Melot en la de Gottfried von Strassbourg se corresponden con la figura del enano perverso que continuamente

denuncia a los amantes ante el rey. También aparece en la versión de Eilhart, pero no recibe nombre alguno. En general, es uno de los *personajes* que más críticas y odio recibe por parte del *narrador* en las tres versiones (Bérout, Eilhart y Gottfried, pues en Thomas se encuentra ausente). Su papel es muy importante, pese a que su presencia sea muy limitada y sólo se trate de un *personaje* secundario.

Si comparamos las tres versiones, podríamos decir que el *personaje* de Frocín en Bérout o el enano de Eilhart adquieren más relevancia que el de Melot. Por un lado, todos ellos son los enanos delatores de los amores clandestinos de Tristán e Isolda. Recordemos, en este sentido, que ha sido Frocín o el enano de Eilhart quien ha invitado al rey a que suba encima del árbol para que escuche la cita de los amantes y quien ha preparado la treta de la flor de harina para sorprenderlos en el lecho, al igual que ha hecho Melot en la versión de Gottfried von Strassbourg, pero en el texto de Bérout hay un rasgo más que le llevará a la perdición, el desvelar el secreto del rey Marco (sus orejas de caballo) a los tres barones felones. A este respecto nos dice Walter: “<<Le roi a des oreilles de cheval !>>. Cet épisode isolé du roman de Bérout est, comme les critiques l’ont déjà souligné, un conte étymologique qui utilise la ressemblance entre le nom de Marc et celui du cheval dans les langues celtiques” (1990: 91).

El enano tiene necesidad de librarse de este secreto, pero no puede hacerlo, ya que el rey se lo había prohibido. A este respecto, Walter añade que “la pensée et la parole même du secret constituent pour leurs détenteurs une maladie à part entière, comme si certaines paroles pouvaient être pathogènes” (1990: 95). Para no faltar a la promesa, Frocín mete la cabeza en un tronco, pero, con el fin de que pudieran escucharle, llama a los tres felones. El que este episodio se encuentre ausente ya no tanto en Gottfried como en Eilhart refuerza la hipótesis de que este último autor y Bérout no habrían partido de una misma fuente, pese a las numerosas concomitancias que sendas obras presentan, o en caso de haberlo hecho, sus versiones podrían haber quedado influidas por otros *relatos* del *Tristán* o, incluso, por la tradición oral que giraba en torno a la materia.

Finalmente, nos gustaría destacar la unión que este *personaje* presenta con el mundo de lo supranatural, de la astrología y de las ciencias ocultas. La astrología le ayuda a Frocín a conocer el futuro y de ella se vale cuando tiene que delatar a los amantes frente a sus aliados (Marco o los barones felones):

Un trait ne peut manquer de frapper le lecteur même le plus sceptique du roman de Béroul: l'importance qui tient l'astrologie. Le personnage énigmatique du nain Frocin joue un rôle déterminant dans l'œuvre. En effet, sa réapparition périodique provoque toujours de nouvelles péripéties romanesques. Il est l'origine de la scène du pin puisque c'est lui qui décide à monter dans l'arbre afin de mieux surprendre la conversation clandestine des amants. Il organise aussi le rendez-vous nocturne au cours duquel Tristan franchit la barrière symbolique de la farine disposée par le nain autour du lit d'Yseut. Frocin est l'instigateur des rencontres propices entre les amants. Il choisit toujours un moment astrologique favorable pour ces pièges; il veut permettre au roi Marc de prendre les amants en flagrant délit (Walter, 1990 : 70).

- **MORGAN / RIOL:** *Personajes* relativos a las dos versiones alemanas (el primero a la de Gottfried von Strassbourg y el segundo a la de Eilhart von Oberg). Los dos cumplen una misma función en el *relato*, la de ser enemigos guerreros de Tristán. Sin embargo, el momento y el motivo de aparición de uno y otro no se corresponde en ambas versiones. Morgan es quien usurpara a la fuerza el reino del padre de Tristán. De hecho, en la versión de Gottfried, el enfrentamiento entre Tristán y Morgan, en el que Tristán logra vencer acabando con la vida de su enemigo, supone la primera proeza bélica del héroe, pues el enfrentamiento se produce antes de que Tristán luche contra Moroldo. En Eilhart, Riol es quien tiene amenazado el reino de Héfélín, padre de la que será su futura esposa y de su buen amigo Kéhénis. Al enterarse del problema, Tristán se declara vasallo de Héfélín y logra vencer al enemigo. Aunque este episodio también se encuentra presente en Gottfried von Strassbourg, la figura del enemigo no se concretiza en ningún *personaje*. Se apuntan varios nombres (Rugier de Doleise, Nautenis de Hante y Rigolin de Nantes), pero nada se nos dice de sus actuaciones concretas. Por ello creemos que el papel de Riol en Eilhart sólo es comparable al de Morgan en Gottfried. En ambos casos estamos ante un enemigo que pretende usurpar a la fuerza un reino que no le pertenece. En ningún caso este reino es el de Marco (en Eilhart se trata de Kaharès y en Gottfried de Hermenia). Sin embargo, el enfrentamiento contra estos dos *personajes* supondrá la primera prueba iniciática del héroe cuyo beneficio no está dedicado al rey Marco. De ahí que el estudio de ambos *personajes* se haya llevado a cabo de manera conjunta.

-**MOROLDO:** Su aparición es muy limitada. De hecho, sólo tiene una presencia explícita en los textos alemanes, aunque la versión de Béroul continuamente haga alusiones a él mediante el empleo de la *analepsis*. Es el gran enemigo de Marco, Tristán, y, en general, de todo el pueblo de Cornualles. Es un ser monstruoso, símbolo de la alteridad en un doble sentido. Por un lado, su fuerza y su aspecto físico resulta

descomunal, como si se tratara de un gigante (Cazenave, 1969: 22), de ahí que sea temido por todo el mundo. De hecho, nadie en Cornualles osará enfrentarlo. Gottfried describe este pavor diciendo: “(...) en combat singulier il aurait fallu vaincre le fort Morolt, qui était si impitoyable et si terrible qu’il suffisait de le regarder en face pour abandonner aussitôt le projet de risquer sa vie contre lui et se retrouver sans courage, comme une femme” (1995: 467). Ello lo convierte lógicamente en un ser tremendamente orgulloso. Por otro lado, su monstruosidad no sólo ha de ser comprendida en el plano de lo físico, sino también de lo moral. Para así constatarlo, nos gustaría tener en cuenta la versión de Eilhart y, más concretamente, lo que Moroldo dice que quiere hacer con los niños y niñas que Marco ha de darle como pago al tributo exigido:

Dites-lui aussi quel est le tribut que j’exige: je veux un enfant sur trois parmi ceux qui sont nés dans son royaume il y a quinze ans. S’il ne lui plaît pas de me les donner, j’irai les prendre moi-même sans plus attendre, garçons ou filles (...) Des garçons je ferai mes serfs; quant aux filles, je les mettrai dans mon bordel pour qu’elles me rapportent matin et soir de belles pièces de monnaie (...) (Eilhart von Oberg, 1995 : 269).

- **DINAS/ TINAS (en Eilhart)** : Se trata de uno de uno de los máximos representantes de la alta baronía de Cornualles (concretamente ofrece sus servicios como senescal a Marco), pero, al contrario de los felones, su relación con Tristán es diametralmente opuesta. Siempre intenta ayudarlo y favorecerlo ante el rey. De hecho, en la versión de Béroul lo vemos interceder a favor de los amantes, cuando Marco se dispone a condenarlos con la pena de muerte tras haber descubierto su relación adúltera, sin permitirles la posibilidad de defenderse en un juicio justo. Veamos, por ejemplo, cómo defiende a ultranza a la reina Isolda cuando la joven va a ser conducida a la hoguera. Sin embargo, no por ello hemos de ver una actitud de rebelión contra Marco como en el caso de los tres felones. Ello, de una forma u otra, está dando cuenta de la actitud tan divergente (respeto *vs.* rebelión) que la nobleza presentó hacia la monarquía en la Edad Media:

Dinas, le sire de Dinan,  
Qui a mervelle amoit Tristan,  
Se lait choier au pié le roi.  
<<Sire, fait il, entent a moi.  
Je t’ai servi mot longuement,  
Sanz vilanie, loiaument.  
Ja n’auras home en tot cest reigne,  
Povre orfelin ne veille feme,  
Qui, por vostre seneschaucie  
Que j’ai eü tote ma vie,

Me donast une beauveisine.  
 Sire, merci de la roïne !  
 Vos la volez sanz jugement  
 Ardoir en feu: ce n'est pas gent,  
 Qar cest mesfait ne connoist pas.  
 Duel ert, se tu le suen cors ars  
 (Bérout, 1989 : 36) (vv. 1059-1074).

[Dinas, le seigneur de Dinan, un très grand ami de Tristan, se laisse choir aux pieds du roi: <<Sire, écoutez-moi. Je vous ai longtemps servi, en vassal généreux et fidèle. Il n'y a personne en ce royaume, pas même un pauvre orphelin ni une vieille femme, qui, pour la sénéchaussée à laquelle j'ai consacrée ma vie me donnerai un demi-dernier. Sire, pitié pour la reine. Vous voulez la soumettre au feu sans la juger: c'est une iniquité, puisqu'elle plaide non-coupable]

**-PÉRINIS/ PILOSE:** En todas las versiones Périnis se corresponde con el fiel sirviente y mensajero de la reina Isolda la Rubia. A él acude cuando la joven se ve forzada a mandar algún mensaje secreto a Tristán. Se trata, por tanto, de un *personaje* bastante paralelo a Brangien. Sin embargo, en la versión de Eilhart no es el único mensajero de Isolda. Muy puntualmente aparece en el *relato* alemán el *personaje* de Pilose, de quien el *narrador* nos dice: “Il se trouvait qu’il y avait à la cour un courrier dont on ne disait que du bien. Il était courtois et avait de bonnes manières (...) Le jeune homme s’appelait Pilose” (1995: 357). A él recurre la reina para que sea emisario de su sufrimiento y arrepentimiento ante Tristán tras haber ordenado que lo abofetearan. Como vemos, si el *personaje* es nuevo, el episodio al que se alude tampoco aparece en ninguna de las otras versiones aquí analizadas. Es más, dada la importancia del mensaje que Isolda quiere transmitir, es lógico que recurra a los servicios del mejor y del más persuasivo de los mensajeros, como demostrará el hecho de que, tras haber hablado Pilose con Tristán, éste último pronto olvida su resentimiento contra la reina diciendo:

Tu es un bon messenger, lui dit Tristan. Je suis prêt à revoir ma position. Tu me dis bien que mon absence plonge la noble reine dans l’affliction? -Dans une affliction telle, je puis l’assurer, répondit Pilose, que je n’en ai jamais vu de plus grande. -J’avais un peu de ressentiment envers elle, dit Tristan, mais je vais lui redonner désormais mon amitié (Eilhart von Oberg, 1995 : 359).

**- GIMELIN/ GARDILOYE:** Nos han de extrañar estos nombres, puesto que ambos son *personajes* exclusivos de la versión de Eilhart. Ambas mujeres guardan un rasgo en común, ya que a las dos ha hecho Kéhénis la corte, aunque únicamente recibe los favores de la segunda. Ello supone una diferencia esencial con respecto a la versión de Thomas d’Angleterre, ya que, en ésta, Kaherdin mantiene un único idilio con Brangien, la fiel sirvienta de la reina Isolda. Nos resulta más difícil explicar esta divergencia,

especialmente si tenemos en cuenta que el *relato* que tradicionalmente se considera más cortés nos muestra una relación que no lo es en absoluto. De hecho, si recordamos bien, Brangien en la versión de Thomas reprocha y critica el comportamiento tan poco cortés que en cierta ocasión Kaherdin ha tenido con ella. Sin embargo, en una versión que a menudo tachamos de *épica* o *común*, como es la de Eilhart von Oberg, nos encontramos la reproducción de un amor que, hasta cierto punto, participa de la *esencia cortés*. En efecto, Gardiloye es una dama noble y casada, pero infeliz al verse prisionera de un marido celoso que la guarda como si fuera una propiedad exclusiva. Ello hace que Gardiloye acepte mantener en secreto una relación adúltera con Kéhénis, relación que a este último le costará la vida.

Podríamos explicar la diferencia concibiéndola como una estrategia por parte del *narrador* para acabar con el *personaje* de Kéhénis, algo que tampoco ocurre en la versión de Thomas. Kéhénis podría haber encontrado el amor con una mujer menos conflictiva. De hecho, Kéhénis declara primeramente su amor a Gimelin, doncella soltera de la corte de Isolda, pero la joven, sin motivo alguno, lo rechaza. También podría haber hecho el *narrador* que Kéhénis se interesara por Brangien, pero en ningún momento se nos dice que sienta atracción por ella. La relación con Gardiloye parece resultar, más que nada, un efecto de estrategia para justificar la muerte de Kéhénis en el *relato* alemán. De ahí que no tengamos por qué otorgar necesariamente una interpretación cortés a la ideología del autor.

- **NAUPATÉNIS:** También se trata de un *personaje* exclusivo de la versión de Eilhart. Es el marido de Gardiloye y cumple el *rol* de esposo celoso que encierra y aísla a su mujer por miedo a que pueda aparecer otro hombre en su vida. Cuando se entera de que Gardiloye le es infiel con Kéhénis la rabia le cegará hasta el punto ya no sólo de matarlo, sino de malograr también a Tristán, al herirlo de muerte con su espada, aspecto que de inmediato producirá a Naupaténis un gran dolor y un rápido, pero sincero arrepentimiento. En cierto modo, viene a ser el sustituto en la versión alemana de Estout l'Orgueilleux en Thomas. Si recordamos, en esta versión francesa Tristán el Enano pide ayuda a Tristán para que recupere a su amada de las terribles garras de su secuestrador. Tristán así lo hace, pero en la lucha queda malherido. Como podemos constatar, aunque la identidad de los *personajes* se altere, el motivo de la *escena* que da muerte a Tristán es muy similar en ambos casos, la ayuda a un caballero que, por culpa de su amor, se encuentra en dificultades.

### 3. EL ESPACIO

Con respecto a la *coordinada espacial*, una vez más abordaremos su estudio teniendo en cuenta las cuatro versiones analizadas. De entrada, bien podríamos decir que el *espacio* nos evidencia toda una serie de diferencias considerablemente significativas entre Béroul, Thomas, Eilhart y Gottfried von Strassbourg, aunque también habrá importantes concomitancias en lo concerniente al *espacio* y al valor simbólico, a veces, asociado a éste.

Hecha esta precisión, empezaremos por el estudio del *espacio cosmológico* y el *social* en la leyenda de *Tristán e Isolda*, una historia (según se concibe en las cuatro versiones) que en la mayor parte de los casos intenta crear una *topía mimética*, es decir, un *espacio* que se apeg a lo real.

En primer lugar, deberíamos destacar la gran variedad espacial que aparece en los cuatro textos y, en especial, en los de Gottfried von Strassbourg y Eilhart von Oberg, pues su amplitud de alcance con respecto al ensamblaje de la historia es mucho mayor que en las versiones francesas. A nivel *macroespacial*, podríamos decir que nos encontramos ante la *descripción* geográfica de los países celtas.

En el caso de Béroul, la acción se desarrolla en el reino de Marco, es decir, en Cornualles, un país con localización geográfica precisa. Concretamente, la corte del rey Marco se desplaza de Lantien (vv. 2359-2453)<sup>96</sup> a Tintagel (v. 3150). Con respecto a este traslado, Walter lo justifica afirmando: “Au début, Marc est à Lantien. Ici il est à Tintagel. Ce n’est ni une incohérence ni la preuve que l’œuvre est due à deux auteurs. Marc, comme Arthur, a plusieurs résidences. La royauté celtique est itinérante” (1990: 167).

También se alude a otros países como Gales (v. 2099), Bretaña (v. 2139), Irlanda (v. 2557), Durham (v. 2264), Carlion (v. 3758) o Isneldone (v. 3773), donde se encuentra la corte del rey Arturo. Este ensamblaje de *macroespacios* configuran lo que anteriormente hemos denominado *topía mimética*.

Esta idea de *topía mimética* la encontramos también en Thomas, pero configurada de manera diferente. En efecto, los *macroespacios* no se van a limitar al reino de Cornualles. Podríamos decir que hay más movilidad espacial. Al principio de la *narración* asistimos al viaje marítimo de Irlanda a Inglaterra. Además, gran parte de los

---

<sup>96</sup> Por el considerable número de alusiones al texto que se van a suceder en torno a este aspecto, eludimos el proceso de reproducción literal, ofreciendo, eso sí, el número de verso o versos que nos interesen en cada ejemplo.



episodios de esta versión no acaecen en la corte de Marco, sino fuera de ella. Por ejemplo, el exilio de Tristán, lejos de situarnos en un bosque, nos conduce a Bretaña, donde el héroe contrae matrimonio con la hija del duque de este territorio, Isolda de las Blancas Manos. Tristán también se marcha a España para luchar contra Estout l'Orgueilleux, un *espacio* que Baumgartner interpreta como simbiosis de civilización y naturaleza bárbara: “Mais le texte fait aussi détour par l’Espagne, marche frontière entre la civilisation et la barbarie, où Tristan affronte comme jadis Arthur, le neveu de l’Orgueilleux Grant, le géant venu d’Afrique” (1987: 89). Siguiendo con la *topía mimética* que compone la versión de Thomas, nos encontramos con lugares como Wissan, Boulogne, Tréport, Normandie [vv. 1536-1540 (“Dénouement”)]. En cuanto a la corte de Marco, pasa a situarse en Londres en esta versión [vv. 1369-1393 (“Dénouement”)].

En lo que concierne a la versión alemana de Gottfried von Strassbourg, nos encontramos también con una *topía mimética*, pero en esta ocasión mucho más completa, como ya adelantábamos previamente. Al remitirse a la infancia del héroe, la historia se sitúa en Parmenia, reino que perteneció a Riwalen, padre de Tristán. Sobre Parmenia, Bern Dietz nos dice: “Parmenia alude probablemente a Armenia o Ermenia, que equivale a Bretaña o a un país limítrofe” (1987: 251), lo cual demuestra que tenía una realidad geográfica concreta. Marco es rey de Cornualles o Inglaterra y tiene la corte en Tintajol<sup>97</sup>. También nos encontramos con otros lugares de ámbito real, exclusivos de esta versión, como es Canoël, sobre el que Bern Dietz nos dice: “el nombre de Canoël aparece sólo en Gottfried y puede estar relacionado con la localidad bretona de Canue” (1987: 252). Por otra parte, la *movilidad espacial* se hace más que patente con ciertas *escenas* y motivos, como, por ejemplo, la búsqueda de Tristán por parte de Rual, quien pasa por Noruega, Irlanda y Dinamarca hasta llegar a Cornualles, donde por fin encuentra a Tristán en la corte de Marco. Irlanda adquiere bastante protagonismo, ya que, de manera explícita y detallada, se nos relatan los dos viajes del héroe a esta isla. Finalmente, dentro de esta movilidad espacial también nos encontramos con ciudades como Arundel, que también encuentra su correspondiente

---

<sup>97</sup> Según Bern Dietz: “Este lugar, sito en la costa occidental de Cornualles y hoy denominado Tintagel, pasa a ser también cuna del rey Arturo” (1987: 251).

geográfico<sup>98</sup>. En esta ciudad el héroe contraerá matrimonio con Isolda de las Blancas Manos, mientras que en la versión de Thomas lo ha hecho en Bretaña.

Una *topía mimética* igual de completa aparece en la versión de Eilhart. En ella, se hace mención de *espacios* geográficos perfectamente localizados. Tal es el caso de Cornualles, Escocia, Irlanda o Inglaterra. También se mencionan ciudades concretas. Podríamos destacar ejemplos como Ganoë, que, según Marchello-Nizia (1995: 1392), no sería otra que Galway, en Irlanda, o Kaharès, donde Tristán contraerá matrimonio con la otra Isolda. Esta ciudad, según Marchello-Nizia (1995: 1393), se trataría de Carhaix, situada en la Bretaña continental. Asimismo, la *movilidad espacial* es tan intensa como en la versión de Gottfried. De hecho, Tristán, a muy tierna edad, pide a su padre que le deje viajar para conocer nuevos países. Así, de Leonois, reino del padre de Tristán, nos situamos en Cornualles. Una vez allí, y en un breve espacio de tiempo, Tristán marcha dos veces a Irlanda, *espacio* en el que le espera el peligro, la aventura y el amor. En su primer viaje logra curarse de la herida de Moroldo y en el segundo conseguirá la mano de Isolda tras vencer al terrible dragón que amenaza la isla de Irlanda. Una vez finalizados los efectos del filtro mágico y después de haberle entregado a Marco su esposa, Tristán debe exiliarse. El azar le conduce así a un nuevo *espacio* donde una vez más le espera la aventura épica y la gloria. Nos referimos a la ciudad de Kaharès. Allí contraerá matrimonio con la otra Isolda. Como se puede apreciar, en este último *espacio* la fluctuación de versiones es más que considerable. En la versión de Gottfried von Strassbourg, Tristán desposa a Isolda de las Blancas Manos en Arundel y en Thomas, tal evento acaece en Bretaña. La explicación ante una fluctuación espacial tan destacable admite, a nuestro entender, un razonamiento plural: bien podría tratarse de errores de copia en los diferentes manuscritos o de la voluntad por parte de cada autor de situar la acción en *espacios* diferentes para dar mayor originalidad a su versión. Sin embargo, existe una explicación mucho más lógica y generalmente aceptada, el mal conocimiento geográfico que algunos autores del *Tristán*, como Gottfried von Strassbourg, presentan (Bern Dietz, 1987: 251).

A continuación, iremos analizando más en detalle cada una de estas *topías*, haciendo especial hincapié ya no sólo en los *macroespacios* vistos, sino también en los *espacios cosmológicos y sociales* más relevantes de cada versión, estableciendo las

---

<sup>98</sup> Arundel es una ciudad situada en Sussex, en el interior y no junto a la costa. El hecho de situarla junto a la costa se trata de un error por parte del *narrador*. Además, el hecho de que la sitúe vagamente entre Bretaña e Inglaterra desvela la despreocupación geográfica de Gottfried von Strassbourg.

posibles concomitancias dentro de este orden entre Béroul, Thomas, Gottfried von Strassbourg y Eilhart von Oberg.

En la versión de Béroul, el primer *espacio* digno de ser destacado sería el jardín. Se trata de un lugar propicio para el encuentro de los amantes. Sin embargo, en esta ocasión Marco y Frocín están espiando a los enamorados desde lo alto de un árbol. Pretenden ser testigos de la culpabilidad de los jóvenes, pero su imagen queda reflejada en el agua de una fuente y la situación se invierte. Los juzgados se convierten en jueces. Resulta igualmente significativo destacar la idea de jerarquía invertida que existe en torno a este *espacio*. Marco, en calidad de rey, ocupa un eje vertical encaramado en el árbol, mientras que los amantes se encuentran en un plano horizontal e inferior. Sin embargo, el agua, en tanto que elemento cosmológico, hace que lo que antes se encontraba en un nivel superior pase ahora a un nivel inferior, al plano horizontal, y quede sumergido a través de la imagen. Ello ha permitido a Giddey ver en la cita espiada una *escena* espectacular. Marco y el enano observan a los amantes y éstos, fingiendo, como si fueran actores de espectáculo, logran invertir la realidad a su antojo : “Le *Tristan* de Béroul s’ouvre sur une scène spectaculaire dans sa répartition du haut et du bas” (1984-5: 18). Sobre esta jerarquización invertida Ruiz Capellán nos dice:

Encaramado en el árbol, Marco ocupa el lugar privilegiado desde el que poder salir de la duda en lo referente a las relaciones de su esposa y su sobrino. Pero, otro elemento del paisaje, la fuente, frustra el intento, produciendo una inversión, no sólo virtual, sino real, de las posiciones: lo que estaba arriba, está ahora abajo, Tristán ve la imagen de su tío hundida en el espejo del agua, pudiendo afirmarse con rigor que sólo Marco cree estar subido en el pino (1985: 22).

Sobre esta idea de reinversión, Zovic añade que “l’image renversée du roi qui se reflète dans l’eau de la fontaine renverse aussi le contenu de son discours” (1996: 10). Zovic defiende también esta idea de jerarquización, simbolizada en la *estructuración espacial*, con la que perfectamente queda organizada la *escena* del jardín:

Le jardin se caractérise aussi par son immobilité, par la position précise et statique des trois personnages dans le tableau, car c’est autour de la fontaine et dans l’arbre que se trouve Iseut, Tristan et le roi. Cette disposition spatiale des trois personnages selon un axe horizontal pour les deux amants, et vertical pour le roi, axes qui se coupent en une sorte de croix, divisant le tableau du haut en bas (1996 : 10).

Si los enamorados se han reunido en el jardín es porque éste es un lugar de intimidad, un lugar que protege y esconde en la oscuridad de la noche el libre arbitrio de

los jóvenes amantes. Así, desde el principio de la versión de Béroul se establece una dicotomía entre *espacios* abiertos y aislados y *espacios* cerrados, pero poblados. Serán los primeros *espacios* los que permitan a los amantes sentirse libres y, sin duda alguna, uno de estos *espacios* es el jardín, del que Zovic nos dice: “Il satisfait au besoin d’intimité impossible à trouver dans la foule qui peuplent le château médiéval, où toute activité avait lieu sous les yeux de la famille” (1996: 13).

Sin embargo, y pese a esta libertad, el jardín era un lugar igualmente sometido al poder del monarca<sup>99</sup>, tal y como se manifiesta en esta primera *escena* de Béroul en la que Marco pretende ejercer el control de la situación, según corresponde al gobernante en gran cantidad de civilizaciones desde tiempos inmemoriales:

Les Grecs d’Asie Mineur l’appelèrent Paradeison, ce qui, en grec, veut dire <<le jardin>>. Il s’agissait dans leur esprit du jardin par excellence (...) Pour les Perses, les « Paradis » étaient des liens entre le ciel et la terre, et la prospérité de l’empire dépendait de la solidité de ces liens qu’il fallait défendre contre les entreprises de l’esprit du Mal. C’est pourquoi cultiver ces Paradis étaient un des rôles assignés au Monarque et leur conversation était une affaire d’état (Benoist, 1975 : 108-109).

Si anteriormente hemos visto que aquellos que debían ser juzgados y castigados se convierten en jueces, ello se debe, en gran medida, a que el jardín en el *Tristán* de Béroul se concibe como *espacio* del mal, del pecado y de la mentira. En efecto, hemos visto antes cómo la mentira triunfaba sobre la verdad en esa especie de farsa interpretada por los amantes: “Le mal domine sans aucun doute le jardin tristanien car bien que le plaisir amoureux et adultère soient différés, le mal triomphe dans le spectacle organisé par la reine et dans lequel elle entraîne Tristan (...) Loin d’être punis les amants sortent du jardin triomphants” (Zovic, 1996: 17).

En Béroul, otro de los *espacios* abiertos que adquiere valor de *espacio* liberador para los amantes es, sin duda alguna, el bosque del Morois, lugar en el que los jóvenes se ven obligados a exiliarse para librarse del castigo de Marco. Hoffman ve en el bosque del Morois un lugar en el que prima la anarquía frente a las normas establecidas, de ahí que adquiriera ese tinte liberador para los amantes:

It is in this forest, then, a forest remarkable either for its rigors or its comforts, that the loyalty of lovers to each other is unable to find complete and uninterrupted expression. The lovers are the only rulers in the amorous anarchy

---

<sup>99</sup> Sobre todo, en el ámbito persa. En este sentido, no olvidemos que parte de los orígenes de esta leyenda, según Gallais (1974), tenían un trasfondo persa.

of Morois. Here, Tristan's loyalty to love and Iseut is not encumbered by a conflicting loyalty to Mark and the authority of law (1979: 17).

En efecto, durante el medievo, García Gual (1981: 195) apunta que la oposición entre el bosque, como símbolo de la vida salvaje, y la ciudad o el castillo, como símbolo del *espacio civilizado*, tuvo unas connotaciones muy fuertes en la mentalidad de las gentes. El bosque medieval es el dominio de la naturaleza indómita y peligrosa. Por ello se convierte en un lugar de difícil acceso y, por ende, según nos dice García Gual, en “el refugio de quienes renuncian al mundo, como los anacoretas o los proscritos” (1981: 196). No en vano nos encontramos en el bosque a Tristán e Isolda, exiliados de la corte de Marco, debido a la falta que han cometido, y al ermitaño Ogrín.

A la luz de lo dicho, podemos deducir que el bosque otorga libertad al hombre, pero él también debe pagar un precio por gozar de esta libertad prohibida. En Béroul, como también ocurrirá en Eilhart, a los amantes se les cobra en el bosque una cuota muy alta, ya que apenas tienen con qué alimentarse, sus vestidos están completamente desgarrados y su vida no difiere mucho de la que puedan llevar los animales, pues hemos de reconocer, como García Gual hace, que “desterrarse al bosque es, para un hombre en la Edad Media, convertirse en un ser salvaje, en ese *homo silvestre*, de ferino aspecto, que abunda en las narraciones y representaciones plásticas de la época” (1981: 195).

Así, el *espacio cosmológico o natural* entra en oposición con el *espacio social o urbano*, quedando este segundo asimilado a un mundo de censura, traición, agresión, tensión y carencia de libertad. Sobre esta dicotomía espacial entre libertad y carencia de libertad Zovic apunta:

L'entrée dans la forêt a été précédée d'une accumulation constante de conflits dans l'espace restreint du château ou dans ses environs immédiats, tel le jardin. Dans ces lieux densément habités, les relations caractérisées par la surveillance et par la trahison, sont extrêmement tendues. Tension qui culmine dans la scène de la condamnation (...) (1996 : 21).

Sin embargo, este *espacio* de libertad tiene su contrapartida o punto negativo, como ya adelantábamos, puesto que igualmente conllevará la marginación de los amantes, su exilio y aislamiento de todo contacto social. Ello se debe, en gran medida, a que en este lugar viven libremente su sexualidad, una sexualidad que la sociedad intentará reprimir a toda costa. De todas formas, en la versión de Béroul hemos de suponer que el primer *espacio* de liberación sexual para los amantes es el mar, ya que en

él, y de vuelta a Cornualles, han ingerido el filtro que les une carnal y sentimentalmente, según nos cuentan el resto de versiones analizadas (Thomas, Gottfried o Eilhart):

La marginalisation de deux amants avait commencé il y a longtemps dans un espace totalement différent de la forêt. C'est en effet la mer, lorsque Tristan ramenait Yseut en Cornouailles, qu'ils burent le philtre magique et succombèrent à leur poison. La mer et la forêt ont au moins un trait commun; celui d'être toutes deux dominées par une force occulte qui poussent les amants l'un vers l'autre, et qui fait triompher leur passion au détriment de toute autre obligation (1996 : 25).

Como vemos, el mar puede ser considerado como un *espacio* de iniciación al sexo frente al bosque, pero, sin lugar a dudas, este último supone en Béroul la eclosión de las pulsiones sexuales de los amantes, la culminación total de las mismas. En definitiva, entre el mar y el bosque, en tanto que lugar de aislamiento social, se ofrece una libertad mayor, que no completa, ya que los enamorados siempre vivirán bajo el temor de ser descubiertos por el rey.

Acabamos de decir que el bosque es un *espacio* de libertad casi completa, pero no total. Aragón apunta que “el bosque es un lugar peligroso, refugio de proscritos como Tristán y de ermitaños” (1994: 32). Primero, siempre existe la amenaza de Marco y segundo, en medio del bosque nos encontramos con la reminiscencia de un *espacio* religioso, la ermita de Ogrín. En dicho lugar, como en la corte de Marco, prima, ante todo, la censura, pero el poder de ésta queda contrarrestado por la fuerza del filtro mágico. En definitiva, indirectamente podría ser que este *espacio* religioso esté reforzando el proceso de acivilización que han sufrido los amantes:

Il existe dans l'espace de la forêt un enclave, témoin de la christianisation de la forêt. C'est l'Ermitage d'Ogrin, où les amants arrivent un jour par accident. Voyant leur état déplorable, l'Ermite tente de les sermonner. Il ne peut les ramener à la raison et c'est en vain qu'il leur explique les dangers qu'ils encourent s'ils ne se repentent pas. Les amants sont sourds à tout sermon. Ils ont définitivement renoncé aux prérogatives de la vie civilisée (Zovic, 1996 : 31).

Otro de los *espacios* más significativos dentro de la versión de Béroul es el del “Gué Aventureux”. Concretamente, se trata del lugar en el que Tristán tiene que hacer entrega a Marco de la reina Isolda. Será un ámbito clave o vital para la evolución del héroe. Concretamente, supone el paso del control del *espacio* por parte de Tristán al no-control del mismo. Si Tristán había sido dominador del bosque, ahora en este intento de reintegración social su fuerza libre e independiente está quedando mermada. En efecto, el “Gué Aventureux” supone una clara superposición de fuerzas. Más concretamente,

asistimos a la oposición de todo el poder del rey, acompañado de su hueste, y la débil soledad del héroe que ha sufrido una pérdida brutal de su vigor. Además, podríamos señalar que, de la misma forma que Tristán pierde el control sobre el *espacio*, paralelamente pierde el control sobre la acción, al menos en lo que concierne a Isolda:

Le déploiement met donc en représentation le pouvoir royal, longtemps malmené par les fugitifs et dont le triomphe est scellé par la restitution de la reine. À côté de cette foule qui entoure le roi, la solitude du héros apparaît encore plus grande. Accompagné uniquement de son amie, il s'avance au milieu de la plaine, la crainte au cœur. À terrain découvert, il a perdu la force qu'il possédait au sein de la forêt (Zovic, 1996 : 63).

El *espacio* en Béroul es dinámico y cambiante, de ahí que, del mismo modo que nos encontramos con *escenas* en las que sólo predomina el *espacio natural*, también vemos *escenas* donde sólo prevalece el *espacio civilizado* o *urbano*, simbolizado esencialmente por la ciudad. De manera general, la imagen que nos encontramos de la ciudad nos remite a la corte del rey Marco, un lugar caracterizado, ante todo, por la riqueza y la opulencia. La ciudad es un ámbito regido por la alta nobleza y la realeza y en ella vemos cómo se imponen los usos y costumbres cortesas, aunque esta imagen se encontrará mucho mejor definida en Eilhart von Oberg y, de forma especial, en Gottfried von Strassbourg y en Thomas, dado el escaso privilegio que en estos dos últimos autores tiene el *espacio natural* y *abierto*. No olvidemos que sus versiones se aproximan más a lo *cortés*. De ahí que tiendan a reflejar en mayor medida un contexto eminentemente cortesano. En cualquier caso, si la ciudad es relevante en Béroul, se debe a que marca una escisión y una evolución en la actitud social. Por una parte, la ciudad, y más concretamente, la corte de Marco, es el *espacio* en el que se produce el descubrimiento de la relación adúltera de los amantes. Éste será el momento en que se lleve a cabo la escisión social. Por un lado, Marco y los tres barones felones toman una actitud censora y cruel contra los amantes. Por otro lado, un sector mucho más reducido de la alta baronía (encarnado en la figura de Dinas) y todo el pueblo de Cornualles intentan mantener una actitud conciliadora y favorable hacia los dos jóvenes:

Li criz live par la cité  
Qu'endui sont ensemble trové  
Tristan et la reine Iseut  
Et que li rois destruire eus veut.  
Pleurent li grant et li petit.  
<<A ! las, tant avon a plorer !  
Ahi! Tristan, tant par es ber!  
Qel damage que traïson !

(...)  
Asemblé sont Corneualois.  
Grant fu la noise et le tabois.  
N'i a celui ne face duel,  
Fors que le nain de Tintajol  
(Bérout, 1989 : 27-29) (vv. 801-854).

[Le bruit court par la ville que Tristan et la reine ont été surpris ensemble et que le roi veut leur perte. Humbles et grands pleurent, et souvent on murmure. Hélas! Nous avons bien de raisons pour nous lamenter! Ah ! Tristan, tu es si généreux! Maudite soit la trahison! Ces monstres t'ont en leur pouvoir! (...) Le peuple de Cornouailles est assemblé. Il y a grand murmure, et beaucoup protestent. Nul qui se lamente, hormis le nain de Tintagel]

Nos encontramos, pues, ante una población dividida. Sin embargo, con el arrepentimiento de los amantes una vez que han transcurrido los tres años del efecto del filtro y con el regreso de la reina a Cornualles, esta actitud evoluciona y lo que antes era división, ahora vuelve a ser unión. En efecto, se ha producido en el seno social urbano una reintegración casi total<sup>100</sup> de los lazos comunitarios: “Le retour de la reine a fait l'unité de la population (...) Pour la première fois la découverte de l'adultère, la population et la cour viennent de se reconstituer en tant que communauté. Le décor de chaque rue reflète cette unité (Zovic, 1996 : 61).

En efecto, la *cosmología urbana* de la ciudad, es decir, los rasgos externos que la constituyen, reflejan esta idea de armonía y júbilo. Podríamos decir que a través del *espacio*, y de manera visible, se intenta exteriorizar el sentir del pueblo y del rey. Recordemos las palabras de Bérout al respecto:

Qar, ce saciez, ainz n'i ot rue  
Ne fust de paile pertendue.  
Cil qui n'out paile mist cortine.  
Par la ou aloit la roïne  
Est la rue mot bien jonchie  
(Bérout, 1989 : 94) (vv. 2939-2943).

[Car, sachez-le, il n'est pas une rue qui ne soit tendue de brocards. Qui n'en a pas disposé des tentures. Sur l'itinéraire qui suit la reine, la voie est jonchée de tapis]

Sin embargo, esta imagen de unidad social y felicidad pronto se ve contrastada por un repentino cambio de *espacio*. En efecto, la *sucesión espacial* rápida es muy común en esta versión para dejar constancia de los bruscos contrastes que en la obra se establecen, siendo uno de ellos la reintegración social de la reina frente a la soledad y

---

<sup>100</sup> Precisamos que sólo es “casi total” porque los tres felones (Denoalan, Ganelón y Godoïne) seguirán mostrando la misma actitud de hostilidad, llegando, incluso, a pedir al rey que la reina se justifique en público.



alineación del héroe, algo que ya había empezado a quedar sutilmente patente en el “Gué Aventuré”:

Le changement rapide du cadre de l’action qui transpose le public d’un lieu de liesse et de participation sociale à un lieu de solitude, et met en évidence l’exclusion de Tristan. Ce changement démontre plus que jamais le parti que le poète tire de ces successions rapides d’espaces diversifiés pour souligner le rôle tragique du héros (Zovic, 1996 : 77).

Otro de los espacios más significativos que aparece al final de la versión de Bérroul será el del “Mal Paso” y la “Blanca Landa”. Ambos se caracterizan por definirse en términos de contraste. Si la “Blanca Landa” es el *espacio* de la belleza y lo positivo, el “Mal Paso” es el *espacio* de la fealdad y lo negativo. Acerca de este *espacio*, caracterizado por la *antítesis*, Ruiz Capellán señala:

De este lado están las negras ciénagas de superficies engañosas, de indecisos contornos amenazadores: es el rostro humilde, a la vez que repelente e inquietante, de la naturaleza.

Sobre la otra orilla extendiéndose el verde prado de la Blanca Landa, bañada por el sol, donde reina la belleza y el brillo, el lujo y la armonía, dos caras de la materia y del ser que se dan la espalda, pero que indisolublemente unidas, se miran descubriendo su íntima identidad más allá de la apariencia (1985: 24).

Por otra parte, este *espacio* resulta bastante paralelo al del jardín con el que inaugurábamos la versión de Bérroul. Estamos, una vez más, ante el *espacio* de la inversión, donde la víctima, en este caso Tristán disfrazado de leproso, se convierte en juez que ajusticia a los verdaderos culpables, los tres felones, hundiéndolos en el fango. Además, para crear este efecto de inversión, Bérroul nuevamente recurre a la oposición entre verticalidad frente a horizontalidad con el fin de marcar el establecimiento de una jerarquía que muy pronto va a quedar subvertida. Así, Tristán ocupa el *espacio* de la altura subido en un montículo de barro seco, mientras que los barones, dentro de este mismo eje de verticalidad, se hunden en el cieno:

Marco y sus consejeros han decidido en su agudeza que la Blanca Landa juzgue al famoso marjal, que la corte -los traidores- juzgue el mundo de Tristán. No han caído en la cuenta de que, en proceso inverso y paralelo, ellos están compareciendo ante otro juez que tiene ya su veredicto y prepara la ejecución: sumido en el humil de sitial de barro seco, rodeado de charcas, el <<leproso>> Tristán domina el mundo (...) y condena a los que llegan; unos pasarán limpios por las charcas (...) los demás culpables se hunden en el cieno (Ruiz Capellán, 1985: 24-25).

Desde nuestro punto de vista, esta continua oposición entre el *espacio de la verticalidad* y el *espacio de la horizontalidad*, este corte, casi recurrente de manera

obsesiva en la versión de Béroul, podría simbolizar la cruz de Jesús. No hemos de perder de vista, en este sentido, el trasfondo religioso que encierra el texto y el anhelo de castigar a unos amantes que ante los ojos de Dios se muestran inocentes. Jesús, pese a su inocencia, también fue crucificado por voluntad del hombre. Es más, la presencia de la cruz se hará aún más explícita cuando Tristán deje una carta a Marco, declarándole su inocencia y la de la reina, en la Cruz Roja. La simbología cristiana resulta, por tanto, evidente.

Finalmente, con respecto a la concepción del *espacio* en Béroul nos gustaría destacar la idea de circularidad<sup>101</sup> que lleva implícita la *coordenada espacial*. La *narración* comienza en la corte del rey Marco y termina en el mismo sitio. El castillo es para los amantes lugar de partida y de llegada. Ello implica que se pasa de un estado de carencia de libertad a una adquisición de la misma y, finalmente, a una nueva pérdida de esta libertad. He aquí la idea de circularidad de la que hablamos.

Con respecto a la concepción del *espacio* en la versión de Thomas, el primer ámbito importante en la *cosmología espacial* es el mar, convertido en elemento de liberación y consumación sexual de los amantes. Sin embargo, esta liberación es más bien el encarcelamiento de sus almas en un poder más fuerte que el de su propia voluntad, el amor, pero un amor concebido en términos de amargura. De ahí el juego de palabras por parte de los amantes entre “mar”, “amor” y “amargo”:

Si vus ne fussez, ja ne fusse,  
Ne de l'amer rien ne seüsse.  
Merveille est k'om la mer ne het  
Que si amer mal en mer set,  
E que l'anguisse est si amere !

(Thomas, 1989: 332) (*Premiers aveux d'amour*, vv. 39-43).

[Si vous n'étiez pas là, je ne me trouverais pas ici, et je ne connaîtrais rien de l'amour (l'amertume, la mer). Il est étonnant que quelqu'un qui connaît un mal si amer en mer, et qui se sent si amèrement opprimé, ne hâisse pas la mer (l'amour)]

El mar es el primer *espacio* con el que nos encontramos, pero también será uno de los últimos, lo cual da cierto carácter cíclico a la obra de Thomas, aunque más bien como producto del azar, como ya habíamos planteado en Béroul. Sin embargo, si el mar al principio une a los amantes, ahora los separa. En efecto, casi parece cobrar vida en la *escena* final en la que la *cosmología espacial* (elementos climáticos: tormenta,

<sup>101</sup> Convendría precisar que esta idea de circularidad no es tanto producto de la voluntad del *narrador* como sí del azar o la casualidad, ya que el texto podría haber quedado mutilado por cualquier otra parte, no teniendo por qué coincidir el *espacio* en el inicio y en el fin del *relato*.

templanza, etc.) parece devenir contraria a los amantes. Sobre este carácter adverso, Aragón señala que “el mar aparece bajo la apariencia siniestra, con tempestades que ponen en peligro los frágiles navíos en los que los hombres se aventuran sobre él” (1993: 32). En definitiva, el mar se convierte en un obstáculo que materializa, por la vía de la fatalidad, los deseos de venganza de Isolda de las Blancas Manos:

Ce qui est revanche de son intention, c’est de ce que l’on pourrait appeler le revirement de la mer; jusqu’à ce point complice des amants, c’est elle qui est, chez Thomas, presque autant de la jalousie de la seconde Iseut, responsable de leur mort à travers le double obstacle de la tempête et du calme plat (Baumgartner, 1987 : 92).

Otro de los *espacios* más relevantes en Thomas será el vergel. Al igual que el bosque del Morois en Béroul, se trata de un *espacio* de gozo sentimental y carnal para los amantes. Como vemos, una de las concomitancias más relevantes entre Béroul y Thomas (también en Gottfried von Strassbourg con la gruta de amor o en Eilhart con el bosque) será la asimilación de los *espacios naturales* al amor y libertad de los amantes. Sin embargo, en Thomas este vergel termina adquiriendo tintes negativos. De la misma forma que ha escondido el amor de los amantes, también los delata ante los ojos de Marco. Pasa así de ser *espacio* de la unión a *espacio* de la separación: “Cet espace clos que le couple a cru préservé, réservé à leur amour, n’est pas décrit. Plus qu’un espace naturel, il en a en effet valeur de symbole, puisqu’il est, pour nous du moins, le lieu où se fait la déparition des amants, où commence l’exil qui les mène jusqu’à la mort” (Baumgartner, 1987: 88).

En lo que concierne a la *coordenada espacial*, la separación de los amantes y el consiguiente exilio de Tristán conllevarán una escisión en la obra bastante considerable, cuyo objetivo no es otro que el de enfatizar el *tópico cortés* del amor en la distancia y el sufrimiento de amor. Esta escisión se materializará en la obra con la marcha de Tristán a Bretaña donde entra al servicio del rey Hoël, mientras que la reina permanece junto a Marco en Inglaterra. De ahí los intensos monólogos de los amantes, que no serán sino auténticos diálogos en la distancia. Sobre esta ruptura espacial (que encuentra su paralelo en la ruptura de amor de los enamorados), nos dice Baumgartner: “Avec l’exil de Tristan, l’espace du récit semble d’abord se scinder. À l’Angleterre, où demeurent Marc et la reine, s’oppose la Bretagne continentale, royaume d’Hoël, où Tristan vient épouser Iseut aux Blanches Mains et meurt” (1987 : 89).

En otro orden de ideas, una de las diferencias más significativas entre Béroul y Thomas radica en que este último prescinde de toda una serie de lugares emblemáticos como, por ejemplo, Carlion, lugar donde Arturo tenía asentada su corte, o el mismo Tintagel, centro de la corte de Marco en Béroul, conservado, incluso, en la versión alemana de Gottfried. En definitiva, Thomas nos dispone una *dislocación espacial*, situando la corte del rey Marco en Londres y poniendo de relieve en la *coordenada espacial* Inglaterra.

Asimismo, Thomas, con respecto a Béroul, Eilhart o el mismo Gottfried von Strassbourg, incluso, nos presenta un *espacio* eminentemente urbano (en este caso la ciudad de Londres), en el que parece estar naciendo un floreciente comercio. Es más, en la *descripción* de esta ciudad siempre se intenta subrayar su riqueza y su actividad comercial. En Thomas no nos encontramos tanto con la imagen de una sociedad guerrera, sino de una sociedad materialista preocupada por el comercio que tal vez está dejando patente los inicios de aparición de una nueva clase social, la burguesía. Con respecto a Londres y a su carácter mercantilista ya en estas fechas, Baumgartner precisa: “Ville riche, opulente, essentiellement marchande, où convergent toutes les ressources et tous les marchands de la chrétienté et dont les habitants se caractérisent moins par leur prouesse guerrière (non mentionnée) que par leur intelligence (leur sens du commerce ?) (1987 : 91).

A través de estas palabras vemos, pues, cómo el *espacio* en Thomas es mucho menos bélico. El valor épico de la leyenda queda explotado por Béroul y Eilhart von Oberg o Gottfried von Strassbourg, mientras que Thomas se adentra en valores mucho más urbanos y cortesos. El *espacio* en Thomas, más que adquirir tintes bélicos, es un *espacio* de aventuras. Tal es el caso de España con el enfrentamiento de Tristán contra “El Orgulloso”.

Finalmente, y para acabar ya con la versión de Thomas, uno de los *espacios* más emblemáticos, al tiempo que exclusivo de esta versión, es el de la Sala de las Imágenes. A nuestro entender, simboliza el ámbito de la evocación de los deseos y recuerdos, un lugar que le sirve a Tristán como nexo de unión con el pasado y, en definitiva, un *espacio utópico* donde la ficcionalidad y la evocación de lo anhelado cobran su máxima dimensión desde un punto de vista puramente artístico. A través de las estatuas se rememoran los momentos más emblemáticos de la leyenda, sobre todo, en lo concerniente al tema del amor y el sufrimiento. En definitiva, se trata de un *espacio* de manipulación humana, en tanto que Tristán puede recriminar y exteriorizar sus

pensamientos, sentimientos y deseos, razón por la que había mandado construir estas estatuas. Así, el héroe, indirectamente, está manipulando el presente, caracterizado por la ausencia de la amada:

Les statues étaient décrites par Thomas avec un souci mariage de la ressemblance physique et de l'évocation précise d'une scène clé (...). Mais la Salle aux Images est simultanément, comme l'était aussi la fessure à la gent aimant, un espace mythique, conquis par le héros sur le monde barbare. Et c'est aussi l'espace où, par le biais de la représentation réaliste, par la médiation fétichiste de l'œuvre d'art, le héros et plus tard Kaherdin peuvent aussi bien inlassablement revivre et redire les moments essentiels de leur passion que susciter un leurre à leur désir (Baumgartner, 1987 : 92).

A continuación, analizaremos, para ir completando el estudio de la *coordenada espacial*, la versión de Gottfried von Strassbourg, versión que presenta a este respecto características similares a Thomas y Béroul, si bien permite retrotraernos en la historia y conocer toda una serie de *espacios* bastante significativos referidos a la parte inicial de la leyenda. Estos *espacios* sólo serán igualmente desvelados, aunque con algunas diferencias, por Eilhart von Oberg.

Uno de los primeros *espacios* singulares en Gottfried lo constituye el reino de Parmenia, sobre el que Bern Dietz señala que “Parmenia alude probablemente a Armenia o Ermenia, que equivale a Bretaña o a un país limítrofe” (1987: 251). Parmenia también es identificado con Leonois. De todas formas, en torno a este *espacio* que abarcaría perfectamente el nacimiento e infancia del héroe, Morales aclara:

Gottfried de Strassburg habla de Parmenia, lugar donde vivía y reinaba el padre de Tristán, Riwalen, que probablemente alude a Ermenia o Armenia. Lohnois es el país de donde procedía Riwalen y del que ya antes había sido rey. Finalmente, Canoël es el espacio de nacimiento e infancia de Tristán. Aunque aparentemente distintos, se han identificado con topónimos de lugares cercanos o relacionados geográficamente. Armenia equivale a la Bretaña francesa. Lohnois se relaciona con la zona de St Paul de Leon, en la costa bretona. Y Canoël quizás corresponda a la localidad bretona de Canuel. Se ha comentado que la ubicación de la historia en lugares aparentemente distintos, cuando en realidad indicaban una misma área geográfica, proviene del desconocimiento preciso o en todo caso de la despreocupación de Gottfried por la geografía de la leyenda (1999b: 251).

Como vemos, y al igual que en las otras dos versiones analizadas, nos encontramos ante una *topía mimética* con claros referentes a la realidad, si bien convendría incidir una vez más en las confusiones de índole geográfica que el texto de Gottfried presenta. Sobre la cercanía de estos lugares (Parmenia / Canoël), el propio autor señala en el capítulo que atañe al rapto de Tristán: “À cette époque il advint que

de Norvège, au-delà des mers, arriva un navire de commerce, que le hasard conduisit jusqu'à la côte. Il s'approcha de la Parmenie et jeta l'ancre devant Kanoel, au pied même du château que le maréchal s'était choisi comme résidence et où il avait séjourné avec son jeune seigneur Tristan" (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 418).

Otra particularidad de la *coordenada espacial* la constituye el hecho de que ahora Marco es tanto rey de Cornualles como de Inglaterra. Recordemos que en Béroul Marco solamente era rey de Cornualles, mientras que en Thomas era rey de Inglaterra. Este aspecto nos resulta bastante llamativo, puesto que, desde un punto de vista meramente espacial, a la entidad monárquica se le ha concedido más poder territorial y, al parecer, político, ya que la oposición de la alta baronía queda mucho más soterrada que en Béroul. De todas formas, Marco presenta una actitud bastante cobarde pese a la centralización de este gran poder que, incluso, la *coordenada espacial* pone de relieve<sup>102</sup>.

Del mismo modo, resultaría conveniente resaltar la ciudad de Tintajol. Al igual que en Béroul y a diferencia de Thomas, es justamente en Tintajol donde Marco ha establecido su corte y su presencia supone una clarísima evolución en el *relato* y en el perfil del héroe. En efecto, en la *narración* se pasa de Kanoel a Tintajol casi de manera azarosa, concretamente a través del rapto de Tristán por unos comerciantes que pronto se verán obligados a abandonarlo, creyendo que por su conducta han sido castigados, ya que la *cosmología climática* (el desencadenamiento de una tempestad) ha ayudado al héroe indirectamente a encontrar su verdadero origen en el reino de Marco, tío y padre adoptivo de Tristán. Así, si Parmenia y Canoël se corresponden con el *espacio* de la infancia y educación del héroe, Tintajol será el *espacio* donde adquiera celebridad y sea nombrado caballero.

Con respecto a la movilidad espacial, en Gottfried es mucho más constatable que en las otras dos versiones una clara idea de dinamismo. Por ejemplo, de Noruega pasamos rápidamente a Irlanda y, después, a Dinamarca para terminar en Tintajol. Evidentemente, nos estamos refiriendo al largo periplo que emprende el lugarteniente Rual le Fonteyneau hasta encontrar a su ahijado Tristán en la corte del rey Marco, es decir, Tintajol:

---

<sup>102</sup> La actitud de cobardía por parte de Marco se constata en la obra de manera doble. Primero, no es capaz de enfrentarse contra Moroldo para librar a su país de un injusto castigo y, segundo, consiente que su esposa sea raptada o, mejor dicho, casi entregada por él mismo a quien se la ha ganado, el juglar Gandín. Esta cobardía quedará expresada de manera explícita en esta segunda ocasión, en la que Tristán llegará a reprochar esta actitud a su tío.

Seigneur Rual Tient-parole s'embarqua tout aussitôt avec de grands biens et traversa la mer (...) Il aborda en Norvège. Là il parcourut sans relâche tout le pays, à la recherche de son ami Tristan (...) Ne l'ayant pas trouvé au Nord, il se rendit ensuite en Irlande (...) Cependant il continua à aller de royaume en royaume, de pays en pays, à la recherche de Tristan (...) Au commencement de la quatrième année il arriva enfin au Danemark, où il poursuivit ses recherches de ville en ville, de lieu en lieu (...) Aussitôt et sans réfléchir, Rual reconnut que c'était bien Tristan et il conjura les deux pèlerins de bien vouloir lui dire, pour l'amour de Dieu, où ils l'avaient quitté et de lui donner le nom exact de cet endroit. Les deux hommes dirent à Rual que c'était en Cornouailles, près de Tintagel (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 438-439).

Irlanda como *espacio* insular resulta ciertamente recursivo en la versión de Gottfried von Strassbourg. Dos son las veces que Tristán viaja a Irlanda y dos son las veces que en esta isla renace. Sobre este concepto de reduplicación del héroe, Durant nos dice:

Or la première redondance à laquelle est soumis le héros c'est la redondance de la naissance. Redoublement de la naissance, magnification de l'origine du héros et prodiges <<marquant>> cette origine semblent bien être issus de la même intention littéraire qui est <<d'atmosphériser>> le destin héroïque, de le privilégier par rapport à celui des simples comparses. Ce triple procédé est, bien sûr, très utilisé dans le mythe et la légende (1990 : 25).

En efecto, el primer renacimiento del héroe se produce cuando, herido en el enfrentamiento contra Moroldo, decide marcharse en un navío sin rumbo alguno, pero el azar lo conduce a la isla de Irlanda, donde es curado por la reina Isolda madre de la herida mortal. Nuevamente será en este *espacio* insular y esencialmente femenino en el que Tristán volverá a encontrar la curación y el renacimiento, después de haber sido mortalmente herido, una vez más, por un dragón al que se ha enfrentado para conseguir la mano de Isolda la Rubia. Este episodio nos resulta igualmente significativo por la riqueza espacial que entraña. El enfrentamiento contra el dragón, un animal de evidente naturaleza maligna en el ámbito medieval, acaece en el valle de Anfergînan, *espacio* que nos recuerda el ámbito de los infiernos. En efecto, sobre Anfergînan, Bern Dietz nos dice que “este topónimo podría derivarse del francés antiguo <<l'enferguignant>>, esto es, el infierno acechante” (1987: 254). En definitiva, encontramos una perfecta adecuación entre la naturaleza maligna del dragón y el *espacio* en el que éste se ubica, una morada infernal.

Posteriormente, Tristán regresa de Irlanda a Cornualles, emprendiendo un largo periplo al pasar por Inglaterra<sup>103</sup> y es en esta *escena* de regreso a la patria de su tío Marco donde la *coordenada espacial* adquiere su más importante funcionalidad. Aragón nos dice que “el mar es un camino tenebroso hacia la aventura y el más allá” (1994: 32). En efecto, ha sido *espacio* de la aventura, dado que en él se canaliza primero el tema del *inrama* o viaje iniciático del héroe guiado por el azar con el fin de buscar su salvación. Igualmente, por mar tiene que llegar a Isolda la Rubia para conseguir que ésta se convierta en la esposa de su tío y ello le deparará una nueva aventura: la lucha contra el dragón, como hemos visto, una pugna en la que, incluso, el héroe parece haber abandonado este mundo debido a la herida del monstruo. Sin embargo, el mar en Gottfried, como lo fuera en Thomas, es el *espacio* iniciático de la aventura amorosa. En efecto, Tristán e Isolda ingieren el filtro y el mar se convierte en el principal testigo de las primeras vivencias del amor adúltero de los jóvenes. Sin embargo, convendría precisar que en Gottfried, la bebida del filtro no se produce exactamente en el mar, sino en tierra, concretamente en una bahía en la que Tristán había ordenado que anclasen el barco para que la futura reina pudiera descansar:

Mais Isolde et toutes ses suivantes n'étaient pas habituées aux fatigues d'un voyage en mer, aux vents et aux vagues. Bientôt elles se sentirent singulièrement mal. C'est ainsi que Tristan, leur capitaine, donna l'ordre de mettre le cap sur la terre ferme pour qu'on pût prendre du repos. On atterrit dans une baie (...) Tandis qu'ils bavardaient, il demanda qu'on leur apportât à boire (...) À l'instant même où la jeune fille et le jeune homme, Isolde et Tristan, eurent bu le breuvage, tout le tourment du monde fut aussitôt là également. L'Amour, qui tend des pièges à tous les cœurs, se glissa dans leurs deux cœurs (...) Les navires reprirent la mer (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 538-541).

En Gottfried von Strassbourg, el amor parece haber nacido en tierra y continúa su desarrollo en el mar, mientras que en Thomas (tal y como parece querer evidenciar el fragmento incompleto de Carlisle) el amor habría nacido exclusivamente en el mar:

... elitier le cuer  
 ... e en la mer  
 ... sse que fut l'amer  
 ... t si amer

(Thomas, 1989 : 330) (*Premiers aveux d'amour*, vv. 32-35).

[Réjouir le cœur ... sur la mer ... que fut l'amour ... si amer]

<sup>103</sup> Ello representa un rodeo ostensible, lo cual coincide con otros datos que dejan más patente el descuido de Gottfried von Strassbourg con respecto a las realidades geográficas.



Esta unión espacio-temática y evolutiva, a su vez, encuentra su equivalente en el poeta alemán Gottfried von Strassbourg, tal y como veremos en la presente cita:

Isolde, le faucon de l'Amour, répondit : <<Lamer est mon tourment, lamer m'opprime l'âme, c'est lamer qui me fait mal.>> Quand Tristan entendit qu'elle répétait si souvent le mot *lamer*, il réfléchit intensément à ce qu'il pouvait signifier. Il se creusa la tête : *lamer* peut signifier <<l'amour>> mais aussi <<l'amer>> et enfin <<la mer>> (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 542).

Otra de las *equivalencias espaciales* (en este caso con Béroul) que pasa a adquirir un tratamiento diferente en la versión alemana es el *espacio* del exilio social de los amantes. Si el bosque del Morois se había caracterizado en términos de carencia y peligro en la versión de Béroul, para Gottfried la gruta de amor (lugar en el que se refugian los amantes) adquiere una imagen de perfección cuya apariencia parece querer recordar el sentimiento amoroso. Estamos, en definitiva, ante lo que se podría concebir como un *locus amoenus*<sup>104</sup>. Con respecto a la diferencia de matiz que existe en este nuevo retiro salvaje relativo a la versión alemana, que parece responder, más bien, a una imagen de ensueño y perfección, una alegoría de lo que ha de ser el sentimiento amoroso, y no a algo negativo como en Béroul (en esta versión lo único positivo del bosque es la idea de libertad que éste otorga a los amantes), Bern Diebtz nos dice: “El episodio de la estancia de Tristán e Isolda en su retiro silvestre aparece en todas las versiones, si bien con diferencias ostensibles. Gottfried aporta una visión de la misma como *winchleben* o vida de ensueño y estructura el pasaje con gran virtuosismo retórico y una evidente complejidad” (1987: 256).

Veamos, pues, cómo se estructura en Gottfried esta evidente complejidad y este virtuosismo retórico a través del cual la gruta silvestre se convierte en *espacio* de amor y en fiel reflejo del término *locus amoenus* del que previamente hemos hecho referencia y sobre el que Hoffman afirma: “Gottfried's Minnegrote does not merely protect the lovers, it exalts them and celebrates the ecstasy of love (...) The Minnegrote then represents the harmony of being because it is a sacred space” (1979: 23):

Elle était comme je l'ai déjà dit tout à l'heure ronde, large, haute et droite, blanche et plane de toutes parts. Sa rondité à l'intérieur, c'est la sincérité en amour, car l'amour doit être franc et sincère (...) La largeur, c'est la force de l'amour, qui doit être illimitée. La hauteur, c'est la noble exaltation, qui s'élance

---

<sup>104</sup> Con respecto al tópico del *locus amoenus* Aragón señala: “La Edad Media toma de Virgilio y Teócrito, entre otros, una serie de tópicos sobre la naturaleza y un paisaje ideal, con dos escenarios preferentes: la selva y el locus amoenus. Este último es un paraje umbrío y hermoso, con árboles, prados, fuentes y arroyos, flores, cantos de aves y brisas perfumadas lo completan” (1994: 37).

jusqu'aux nues (...) Les vertus ne manquent pas d'ornement, car elles sont serties de pierres précieuses (...) La constance en effet est dans son essence verte comme l'herbe, lisse et pure comme le verre. Le lit, qui se trouvait au milieu, portait à juste titre le nom d'amour car, comme lui, il était aussi pur que le cristal (...) (Gottfried von Strassbourg, 1995: 603).

Finalmente, nos gustaría hacer mención, en lo que se refiere a la versión alemana, a la evidente idea de *dinamismo espacial* que encierra. Dicho aspecto habría quedado ya constatado a través de los continuos viajes que emprende el senescal Rual para buscar a su ahijado Tristán, pero igualmente puede reflejarse en los cuantiosos viajes que Tristán emprende en esta versión, ya no sólo a Irlanda, sino a *espacios* anteriormente nombrados como Normandía o Parmenia, o nuevos *espacios* específicos de este *relato*. Tal será el caso de Arundel, ciudad que se podría definir como un lugar de transposición de realidades para el héroe. Allí conoce a Isolda de las Blancas Manos y ello le hace pensar en la otra Isolda y en Cornualles. La nueva Isolda responde a la promesa de una amor futuro, pero aviva el recuerdo del pasado al mismo tiempo. Arundel será, pues, el *espacio* de la fatalidad y la desgracia para el héroe, como Bretaña lo fuera en la versión de Thomas d'Angleterre.

Sólo nos queda hablar de la concepción del *espacio* en la versión de Eilhart von Oberg. Al igual que en Gottfried, la amplitud de la *coordenada espacial* es mucho más considerable que en los *relatos* franceses. Es lógico que así sea en una versión que abarca desde el nacimiento hasta la muerte de Tristán.

La acción se sitúa en Cornualles, donde Marco, como en la versión de Béroul, tiene asentado su reino. Allí se conocen los padres de Tristán, pero deciden marcharse a Leonois, reino de Riwalen (Ermenia en la versión de Gottfried von Strassbourg, aunque probablemente se estén refiriendo al mismo lugar o a lugares próximos).

Los padres de Tristán emprenden así un viaje marítimo, aspecto que resulta bastante significativo, porque el héroe, desde el momento mismo de nacer, queda ligado al mar y a la desgracia al morir su madre en el parto rumbo a Leonois. Si recordamos, en la versión de Gottfried, Tristán había nacido una vez que llegan al reino del padre. Tal vez pudiera existir por parte de Eilhart la voluntad de presentarnos el *espacio* marítimo como un lugar que se liga inherentemente a la desgracia. En el mar Tristán pierde a su madre, y en Eilhart también es en el mar donde los dos amantes beben accidentalmente el filtro de amor que los unirá fatalmente. Desde luego, parece que la leyenda debió ligar indudablemente el mar con la fatalidad, porque, en la versión de Thomas, los amantes también ingieren el filtro de amor en el mar y, debido a una

tempestad que se desencadena en el mar, Isolda la Rubia no llega a tiempo para curar a su amado Tristán. En Eilhart, este último episodio de fatalidad ligada al mar y al agua no se recoge. Nosotros pensamos que la diferencia con respecto a la leyenda podría provenir de la versión de Thomas. El autor francés presenta un carácter mucho más trágico que el resto de autores citados. De hecho, utiliza cualquier medio que tiene a su alcance (*monólogo interior, segmento reflexivo, descripción, etc.*) para detener el *ritmo del relato* en los momentos más climáticos del mismo y, sin duda alguna, la agonía de Tristán, mucho más ampliamente descrita que en la versión de Eilhart, es uno de ellos. De ahí que la *descripción* de la tempestad marítima que impide a Isolda llegar a tiempo nos parece más bien una estrategia por parte del *narrador* para guardar el suspense del *relato* hasta el último momento.

Si, al igual que en Thomas, el mar es un *espacio* vital en el desarrollo de la acción, Eilhart, del mismo modo que Bérout, no pasa por alto el *espacio* agreste y alejado de la civilización como refugio de los amantes. El bosque, del que no se da nombre alguno en Eilhart, protege a los amantes durante dos años. Se convierte una vez más en el *espacio* de la libertad y la felicidad, pero también es el *espacio* de la carencia y del peligro acechante para los dos jóvenes. El bosque refleja, por tanto, las mismas connotaciones que en la versión de Bérout:

Mais que chacun écoute de quelle façon ils vécurent, je suis en effet en mesure de le rapporter.

La reine, Tristant et Kurneval, son serviteur, souffrirent grandement de la faim. Quiconque aurait à supporter ne serait-ce qu'un an -pour ne pas parler d'une deuxième année- un tel manque irait vers une mort certaine, car ils ne prenaient ni pain ni hydromel, ni vin ni boisson d'aucune sorte; quant à leurs chevaux, ils n'avaient à manger que de la mousse, des feuilles et de l'herbe. La seule idée que de ses trois personnages un ait réussi à survivre pourra déjà vous paraître stupéfiante. Leurs habits s'étaient décomposés sous l'effet de la pluie et de la boue. Que la dame et les deux hommes ne soient pas morts de froid alors qu'ils avaient perdu leur vêtue, voilà qui tient du prodige: cependant, le livre nous dit clairement -ce que les gens nous assurent aussi- qu'ils passèrent plus de deux ans dans la forêt, sans entrer dans une ville ou dans un village (Eilhart von Oberg, 1995 : 324).

La dicotomía *espacio abierto* vs. *espacio cerrado*, que ya establecíamos en Bérout, se sigue manteniendo en Eilhart con idénticas connotaciones. La libertad y la dicha se ligan al *espacio abierto*, mientras que el *espacio cerrado* (la corte de Marco) representa la opresión, la continua vigilancia y la censura del amor prohibido de los amantes.

Tras un breve exilio en Ganoïe (Galway), Tristán, en la versión de Eilhart, llega a la corte del rey Arturo, situada en la Bretaña insular. El *espacio* emblemático y mítico de Arturo es el *espacio* de la amistad, el compañerismo y la aventura. Supone una tregua en la agitada vida del héroe, quien disfrutará de amigos como Walwan<sup>105</sup> o el propio rey Arturo hasta el momento en que decida separarse de ellos, marchando a Kaharès, lugar en el que le espera la desgracia definitiva, su matrimonio con la otra Isolda y la muerte. Kaharès, al principio, también es un *espacio* de aventura heroica para el héroe. En él vence a Riol, el peor enemigo del rey Hefelin, pero en este mismo *espacio* es derrotado y herido de muerte por Naupaténis.

La *coordenada espacial* en Eilhart von Oberg resulta bastante compleja, presentando concomitancias tanto con la versión de Béroul como con la de Thomas. Con respecto al primero se otorga una gran primacía al bosque como *espacio* de libertad y sufrimiento, algo que Gottfried suprime en su versión al sustituir el bosque por la gruta de amor, especie de *locus amoenus* que alegóricamente simboliza el idealismo amoroso. Frente a esta relevancia que adquiere el *espacio natural* o *no civilizado*, Eilhart, como hará igualmente Thomas en su versión, también focaliza su interés en el *espacio urbano*, es decir, en la ciudad y, al igual que en el autor francés<sup>106</sup>, la ciudad queda indisolublemente ligada al comercio y a la prosperidad económica. Es más, Eilhart hace referencia, en este sentido, a las actividades comerciales que desde su mismo nacimiento en la Edad Media quedaron inherentemente ligadas al *espacio urbano*. Nos referimos, evidentemente, a las ferias medievales: “Il y a en Cornouailles une autre ville du même nom: toutes deux s’appelaient Saint-Michel-du-Rocher. Elles étaient presque aussi opulentes l’une que l’autre et chacun avait une foire à la Saint Michel. Chaque année, sans exception, une grande foire s’y tenait” (Eilhart von Oberg, 1995 : 360).

---

<sup>105</sup> Walwan no es otro que Galván, “sobrino predilecto del rey Arturo, nacido de los amores ilícitos de Lot y la hermana del rey (llamada Morcadés, según unos textos, y Enna, según otros)” (Alvar, 1997: 123). La elección de este *personaje* en Eilhart no es, en modo alguno, gratuita. En efecto, Walwan, cuando se entera del sufrimiento de Tristán, al no poder ver a su amada Isolda, urde un plan para que los amantes puedan encontrarse y gozar una vez más de su amor. No en vano la tradición ha hecho de este *personaje* artúrico un ser “muy voluble en materia amorosa” (Alvar, 1997: 124).

<sup>106</sup> Sobre la prosperidad económica derivada de la actividad comercial en la ciudad y el nacimiento de las ferias en Francia, que muy bien recoge Thomas en su versión, entre los siglos XI y XIII, nos dice Chedeville: “Il y a enfin des villes qui tirent leur prospérité de la commercialisation des produits originaux de leur région : le vin pour la Rochelle, les émaux champelevés pour Limoges. Quelques-unes, bien placées, sont les sièges de foires achalandées: l’une des plus anciennes est celle du Lendit qui se tient à Saint-Denis, près de Paris; il y a aussi celles de Beaucaire, de Charlon-sur-Saône, etc. Mais l’essor économique est surtout marqué au XIII<sup>e</sup> dans les villes drapantes de Flandres (qui relèvent alors de la couronne en France) et par les foires de Champagne” (1965: 51).

#### 4. LA COORDENADA TEMPORAL: ORDEN, FRECUENCIA Y VELOCIDAD NARRATIVA

Una de las cuestiones más complejas que proponemos en nuestro modelo de análisis es el estudio del *tiempo*, con todo lo que implica, puesto que en estas versiones tan primitivas sobre el *Tristán* suele ser uno de los puntos menos cuidados por el *narrador*, quien normalmente no suele prestar mucha atención en lo referente a una elaborada coherencia temporal. Es más, el tratamiento de la misma será diferente en función de la versión analizada, aunque como elemento común en Bérout, Thomas, Eilhart von Oberg o Gottfried von Strassbourg se encuentra el hecho de que todos estos *relatos* pueden considerarse *narraciones ulteriores*. En efecto, en las cuatro versiones estudiadas, cuando el *narrador* cuenta los hechos, éstos pertenecen al pasado. De ahí que el *narrador* hable conociendo las causas y consecuencias de los mismos. Sin embargo, nos parece relevante destacar en las cuatro versiones el empleo del presente narrativo, el cual nos podría hacer pensar, a priori, en una *narración simultánea*. Decimos “a priori” porque la *narración* no es *simultánea* en ninguno de los casos. El empleo del presente, especialmente en las versiones de Thomas y de Bérout, responde al afán de protagonismo del *narrador*, que intenta aproximar la historia que cuenta a su auditorio, de manera que el público (lector / auditor) tenga la impresión de que la pertinencia de los diferentes juicios y consejos de índole moral, por ejemplo, tendrá un mayor alcance, puesto que, a través de esta técnica, nos parece, incluso, que estamos asistiendo al desarrollo presente de las acciones y los diálogos de los *personajes*, cuando éstos realmente pertenecen al pasado. En definitiva, se trata de una finalidad meramente pragmática que no tiene por qué inducirnos a confusión. Sobre este empleo del presente desprovisto de valor de simultaneidad, podríamos citar, entre otros muchos ejemplos.

Molt est Tristans en grant anguisse  
De cest'amur que faire poïsse,  
En grant estrif e en esprove.  
Altre raisun nule n'i trove  
Mais qu'il enfin volt assaier  
S'encuntre amur poisse delitier

(Thomas, 1989 : 348) (*Le Mariage de Tristan*, vv. 184-189).

[Tristan **est** en proie à une profonde angoisse. Cet amour pour lequel il ne **sait** que faire le **plonge** dans un long débat intérieur et une grande épreuve. Il ne **se trouve** pas d'autre solution que d'essayer de trouver son plaisir contre l'amour]

Hemos de señalar que las versiones alemanas difieren a este respecto, pues no hacen uso del presente narrativo para dramatizar más aún la acción o para acercarla en

mayor medida al público auditor. Ello nos llama la atención, especialmente, en la versión de Eilhart von Oberg, si tenemos en cuenta que su *relato* se aproxima en muchas ocasiones al de Béroul, sobre todo, en la acusada presencia de interpelaciones al público que ambos textos conllevan, con el fin de captar la atención del auditorio en determinados momentos clave de la historia. Sin embargo, es cierto que en la versión alemana existe una mayor conciencia de elaboración literaria por parte de su autor. De este modo, si Béroul se aproxima más a la figura de un juglar, Eilhart se considera escritor. El que continuamente llame la atención del público o el que comience diciéndonos en su *prólogo* que va a contar una historia a petición de una serie de interesados no son más que estrategias del escritor medieval, consciente de que la lectura de la obra literaria en la Edad Media suele llevarse a cabo públicamente en voz alta, ya que aún hay mucha gente que no sabe leer y el acceso directo al libro sólo es regalo de muy pocos privilegiados. El carácter oral con el que la obra se escribe no es otra cosa que un procedimiento de adecuación de la obra al tipo de lectura que recibirá, materializándose y actualizándose oralmente a través de la voz.

En lo que respecta al *tiempo del relato*, cabe decir que nos resulta prácticamente imposible delimitar la amplitud temporal, ya no sólo de los hechos narrados en cada versión de la leyenda, sino en el ensamblaje de la misma. Esta dificultad es doble, debido, en primer lugar, a los pocos datos cronológicos que nuestras cuatro versiones nos ofrecen (si alguna vez lo hacen, suelen ser bastante imprecisos) y, en segundo lugar, hemos de recordar que casi todas las versiones aquí estudiadas son, en mayor o menor medida, fragmentarias (a excepción de la de Eilhart). Ello impide, como es lógico, establecer una posible correlación temporal, siendo la versión de Thomas la que más problemas plantea en este sentido<sup>107</sup>, al ser el texto más mutilado e inconexo. El texto de Béroul es fragmentario, pero conserva una unidad de desarrollo, de la misma forma que ocurre en la versión alemana de Gottfried von Strassbourg. En el caso de Thomas, sin embargo, esta idea de unidad viene a menos, ya que los diversos fragmentos conservados no son correlativos.

---

<sup>107</sup> En efecto, la reconstrucción de la versión de Thomas se ha hecho a través de seis manuscritos. Cada uno hace referencia a un episodio concreto de la leyenda. Así pues, el primer fragmento (FRAGMENT DE CARLISLE) se refiere a las “Primeras confesiones de amor”, el segundo (MANUSCRIT DE CAMBRIDGE) al “Encuentro en el jardín”, el tercero (FRAGMENT DE SNEYD) al “Matrimonio de Tristán”, el cuarto (MANUSCRIT DE TURINGE) a la “Sala de las Imágenes”, el quinto (MANUSCRIT DE STRASSBOURG) al “Cortejo de Isolda” y el sexto (MANUSCRIT DE DOUCE) al “Desenlace de la novela”.

Sobre el *tiempo de la historia*, ya que en toda *narración* existe la doble concepción *tiempo de la historia* vs. *tiempo del relato*, diremos que se sitúa en la época artúrica y en función de cada *relato* tendrá una mayor o menor amplitud. En este sentido, las versiones cuyo *tiempo de la historia* es considerablemente mayor (también el *tiempo del relato*) son la de Gottfried von Strassbourg, en tanto que se remonta a los momentos previos, incluso, al nacimiento de Tristán, y, por supuesto, la de Eilhart, ya que esta última abarcaría toda la vida del héroe. Es, pues, la única versión que, cronológicamente, nos muestra una trayectoria vital completa de Tristán<sup>108</sup>. Con respecto a la contextualización temporal de la leyenda en el ámbito artúrico, Bérout lo deja patente de manera explícita en el juramento de Isolda, mientras que Thomas alude a este legendario rey en el episodio en el que el gigante Orgullosa quiere arrebatarse la barba:

<<Dex saut, fait-il, le roi Artur,  
 Lui et tote sa compaignie,  
 De par la bele Yseut s'amie!>>  
 Li rois se lieve sus des tables :  
 <<Et Dex, fait-il, esperitables  
 La saut et gart, et toi, amis!  
 (Bérout, 1989 : 178) (vv. 3398-3403).

[Que Dieu sauve le roi Arthur, dit-il, ainsi que toute sa compaignie, de par Yseut la belle son amie !>> Le roi se lève de la table : <<Que le Dieu du ciel, fait-il, la protège et la garde ainsi que toi, mon ami !]

Al demain Artur le vencui  
 Le pels, la teste lui toli.  
 (...)  
 Que nüz a cestui cist esteit  
 Ki la barbe aveir voleit  
 Del rei e del empeureur  
 Cui Tristans servi a cel jor  
 Quant il esteit en Espeigne  
 Ainz qu'il repairast en Bretaine  
 (Thomas, 1989: 372-374)(*Le Mariage de Tristan*, vv. 726-737).

[Le lendemain, Arthur fut vainqueur. Il décapita son adversaire et lui prit sa pelisse (...) parce que le neveu de l'Orgueilleux voulait conquérir la barbe du roi et de l'empereur au service duquel Tristan s'était mis lorsqu'il se trouvait en Espagne avant de se rendre en Bretagne]

Sin embargo, es Eilhart von Oberg quien más primacía otorga al mundo artúrico en su versión. No sólo se hace mención al rey Arturo, como en las otras dos versiones, sino también a algunos de sus caballeros más afamados. Tal es el caso de Kaie o

---

<sup>108</sup> Eilhart nos describe el nacimiento de Tristán, su infancia, su educación, su proclamación como caballero, la adquisición del rango de héroe, el posterior rechazo de su tío, su exilio, su matrimonio con la otra Isolda, sus furtivos encuentros con la esposa de Marco, su herida mortal y, finalmente, la muerte de los dos amantes y el nacimiento en sus tumbas de una vid y un rosal que se unirán para siempre.

Walwan. La aparición de Arturo y su hueste ocupa una larga *escena* en la versión del autor alemán, adquiriendo su punto climático en el momento en que Arturo y todos sus hombres ayudan a Tristán a escapar de la trampa que Marco había tendido a su sobrino mientras los alberga en su castillo:

Lorsqu'il eut appris que le vaillant Tristant s'était blessé, le roi Arthur exprima sa consternation. Tous étaient en proie à la désolation. Chacun disait à l'autre: <<C'en est fait de Tristan, car le seigneur du lieu, par son grand discours préliminaire, m'a enlevé la possibilité d'assurer sa sauvegarde. Il est condamné>>. Walwan ne parla pas autrement. Tous ceux qui avaient accompagnés Arthur s'exprimèrent ouvertement dans le même sens. Quoi qu'il dût leur en coûter ils étaient tous absolument décidés soit à permettre à Tristan de partir sain et sauf, soit à périr sur place (Eilhart von Oberg, 1995 : 333-335).

Con respecto al *orden del relato*, en las versiones francesas se tiende a superponer toda una sucesión de momentos culminantes entre considerables lagunas (especialmente, en la versión de Thomas). Son las versiones de Gottfried y de Eilhart las más completas y ordenadas en la sucesión de estos momentos. Sin embargo, gran parte de las lagunas a las que aludíamos en las versiones francesas no llegan a ser tales, gracias a las distintas *anticipaciones* y *retrospecciones* que presentan las versiones estudiadas. De hecho, Baumgartner apunta con respecto a Béroul que su versión se presenta como “la trame d'une histoire (...) supposée bien connue du public (...) et c'est pour le jeu de rappels des annonces et des résumés qui offrent au public convoqué une saisie simultanée du passé, du présent et du devenir de l'histoire” (1987: 42). Convendría, pues, analizar la profusa aparición de *analepsis* y *prolepsis* en los *relatos* examinados.

Comenzando por la versión de Thomas, en lo que se refiere a las *analepsis*, el texto presenta no pocos ejemplos, siendo los más evidentes: la lucha de Arturo contra el Orgullosa, larga *escena* anterior a la entrada de Tristán al servicio de este rey [vv. 665-732, (Le Mariage de Tristán)]<sup>109</sup> o la unión entre Kaherdin y Brangien consentida por la reina Isolda [vv. 1160-1162, (“Le Dénouement”)], el momento en que los amantes beben el filtro de amor y las nefastas consecuencias de éste, siendo uno de los momentos de retrospección del *orden narrativo* más importantes de la obra:

Del beivre qu'ensemble beümes  
En la mer quant surpris en fumes.  
El beivre fud la nostre mort,

---

<sup>109</sup> Nuevamente, dado el considerable número de ejemplos, ofrecemos la cita obviando la reproducción literal de la misma.



Nus n'en avrum ja mais confort;  
 A tel ure duné nus fu  
 A nostre mort l'avum beü.  
 De mes dolurs li deit menbrer  
 Que mes dolurs li deit menbrer  
 Que suffert ai pur li amer:  
 Perdu en ai tuz mes parenz,  
 Mun uncle le rei e ses genz ;  
 Vilment ai esté congeiez,  
 En altres terres eissilliez ;  
 Tant ai suffert peine e travail  
 Qu'a peine vif et petit vail  
 (Thomas, 1989 : 452) (*Dénouement du roman*, vv. 1223-1236).

[Qu'elle se rappelle le breuvage que nous avons bu ensemble sur la mer quand nous avons été saisis par l'erreur ! Ce breuvage connaît notre propre mort. Nous n'avons jamais eu de trêve à nos tourments depuis lors. Cette potion nous fut donnée à un moment qui nous valut de boire à notre propre mort. Elle doit se souvenir des douleurs que j'ai endurées pour l'aimer. J'ai perdu tous mes parents, mon oncle le roi et ses gens. J'ai été chassé comme un malfrat, exilé sur des terres lointaines. J'ai souffert tant de peines et de tortures que je ne vis plus que faiblement]

Los ejemplos de *prolepsis* son, sin embargo, menos frecuentes y, generalmente, suelen responder a toda una serie de intuiciones por parte de los *personajes* en lo referente a su destino o intenciones. Por ejemplo, Thomas hace explícitos los deseos de venganza de Isolda de las Blancas Manos una vez que la joven se entera de que su esposo ama a otra mujer y, en efecto, ella será la causante de la muerte de Tristán con su mentira al final de la obra:

Ço qu'ele ad oï ben retent,  
 Semblant fait que nel sace nent.  
 Mais tres qu'ele aise en avra,  
 Trop cruelment se vengera  
 De la ren del mun qu' aime plus  
 (Thomas, 1989 : 456) (*Dénouement du roman*, vv. 1349-1351).

[Elle retient parfaitement ce qu'elle a entendu et fait comme si elle ne savait rien. Mais, à la première occasion, elle se vengera fort cruellement de l'être qu'elle aime le plus au monde]

Otra de las *prolepsis* que igualmente adquiere tintes fatalistas en la obra es el monólogo de Isolda la Rubia, en el que confiesa que morirá si no llega a reunirse a tiempo con su amado Tristán, aspecto que se podrá constatar poco tiempo después en el *relato*:

La vostre mort vei devant mei,  
 E ben sai que tost murrir dei,  
 Amis, jo fail a mun desir,  
 Car en voz bras quidai murrir,  
 En un sarcu enseveliz,  
 Mais nus l'avum ore failliz.

Uncore puet il avenir si;  
 Car, se jo dei neier ici,  
 E vus, ço crei, devez neier,  
 Uns peissuns poust nus doux mangier ;  
 Eissi avrum par aventure,  
 Bels amis, une sepulture

(Thomas, 1989: 470) (*Dénouement du roman*, vv. 1649-1660)

[J'aperçois votre mort devant moi mais je sais bien que je dois mourir bientôt. Ami, mon désir ne sera pas comblé car je pensais mourir entre vos bras et être ensevelie dans le même cercueil que vous. Mais cela nous est refusé. Toutefois, il peut encore arriver une chose; si je dois me noyer ici, vous devez, je crois, vous noyer aussi. Un poisson pourrait nous avaler tous les deux. Un heureux hasard nous donnera alors, bel ami, une sépulture commune]

Con respecto a Béroul, la presencia del juego de *anacronías* es bastante más considerable e importante que en Thomas. De hecho, el conjunto de *analepsis* presentes nos permiten conocer momentos claves de la historia, tales como el combate de Tristán contra el Moroldo. De todas formas, convendría ver estas *retrospecciones* de manera más detallada. Una de las primeras se encuentra en la prohibición de Tristán para tener contacto o entrar en los aposentos de Isolda, como posteriormente explicitan los amantes en su encuentro secreto en el jardín [vv. 175-177]. Otro momento de *retrospección* que altera el *orden lineal* de los acontecimientos se refiere a la lucha de Tristán contra el dragón de Irlanda para conseguir la mano de Isolda la Rubia:

Quant j' oï Tristan retraire  
 La bataille que li fis faire,  
 Pitié en oï, petit falli  
 Que de l'arbre jus me chaï,  
 Et quant je vos oï retraire  
 Le mal q' en mer li estut traire  
 De la serpent dont le garistes,  
 Et les grans biens que li feïstes  
 (Béroul, 1989: 44-46) (vv. 479-487).

[Quand j'entendis Tristan évoquer la bataille que je lui ai fait livrer, j'eus pitié de lui et je faillis tomber de l'arbre. Et quand je vous entendis rappeler les souffrances qu'il lui fallut supporter en mer à cause des blessures du serpent dont vous l'avez guéri, quand vous avez rappelé les bienfaits que vous lui avez prodigués]

Otra de las *analepsis* más significativas, como ya hemos señalado previamente, es aquella que nos evoca la lucha de Tristán contra Moroldo, un episodio donde se señala la cobardía del rey y los barones de Cornualles frente a la singular valentía del joven héroe. Citemos las palabras del propio Béroul, pues suponen una considerable *retrospección* en lo que se refiere al devenir de la acción:

Quant le Morhout prist ja ci port,

Qui ça venoit por nos enfanz,  
 Nos barons fist si tost taisanz  
 Que onques n'ot un si hardi  
 Qui s'en osast armer vers lui.  
 Vos enpreïstes la bataille  
 Por nos trestoz de Cornoualle  
 Et oceïstes le Morhout.  
 Il vos navra d'un javelot,  
 Sire, dont tu deüs morir  
 (Bérout, 1989: 62) (vv. 848-857).

[Quand Le Morholt débarqua ici pour nous prendre nos enfants, il a sur-le-champ réduit au silence nos barons et nul ne fut assez hardi pour oser prendre les armes contre lui. C'est vous qui avez accepté le combat pour nous, le peuple de Cornouailles, et vous avez tué le Morholt. Il vous blessa d'un coup de javelot, sire, qui faillit vous être fatal]

Igualmente, por *analepsis* entendemos el momento en el que se recuerda a los amantes bebiendo por accidente el filtro de amor [vv. 1412-1415], [vv. 2133-2147], el momento en que se evoca a Tristán llevando a Isolda la Rubia a Cornualles para que contraiga matrimonio con su tío Marco [vv. 2558-2562] o el castigo que Marco impone a los amantes al condenarlos en la hoguera y el consiguiente exilio de éstos:

Voz savez bien, beaus oncles, sire,  
 Nos vosistes ardoir en ire ;  
 Mais a Deu en prist grant pitié,  
 S'en aorames Damledé.  
 La roïne par aventure  
 En eschapa. Ce fu droiture  
 Se Dex ma saut ; quar a grant tort  
 Li voliez doner la mort.  
 G'en eschapai, si fis un saut  
 Contreval un rochier molt haut.  
 Lors fu donnee la roïne  
 As malades en descepline.  
 Ge l'en portai, si li toli,  
 Puis ai toz tens o lui fui.  
 (...)  
 Puis ai esté o lié par bos,  
 Que je n'estoie pas tant os,  
 Que je m'osase an plain mostrer  
 (Bérout, 1989 : 140-142) (vv.2581-2599).

[Vous savez bien, sire, cher oncle, que, emporté par votre colère, vous vouliez nous brûler mais nous avons imploré le Seigneur et il nous a pris en pitié. Par chance, la reine en réchappa. Dieu me garde, ce fut justice, car vous aviez grand tort de vouloir la mettre à grand rocher. Alors, la reine fut abandonnée aux lépreux en guise de châtiment. C'est moi qui la leur ai ravie et qui l'a emmenée (...) Depuis lors, j'ai sans cesse fui avec elle dans les bois car je n'avais pas la témérité d'oser paraître en terrain découvert]

En lo que respecta a las *prolepsis*, también son bastante comunes en la versión de Bérout. Cabría citar, entre las más destacadas, la muerte del enano Frocín, confirmada posteriormente en el *orden narrativo lineal*:

Li nains Frocins, plains de voisdie,  
Molt se penout de cel deçoivre  
Qui de l'ame le feroit soivre  
(...)  
Bien set li rois fort le menace,  
Ne laira pas qu'il nu desface  
(Bérout, 1989: 38) (vv. 328-334).  
[Le nain Frocin, rempli de malice, s'efforçait de tromper celui qui le tuerait un  
jour (...) Il sait que le roi le menace et tentera par tous les moyens de le tuer]  
(...) Par grant desroi  
Le descovri: il fist que beste,  
Qar puis an prist li rois la teste  
(Bérout, 1989: 82) (vv. 1308-1310).  
[Il commit une bêtise car cela lui valut ensuite d'être décapité par le roi]  
Traist l'espee, le chief en prent  
(Bérout, 1989: 84) (vv. 1347).  
[Il tire son épée, décapite le nabot]

También podríamos considerar como ejemplos de *prolepsis* la muerte de los tres barones felones vaticinada por la reina Isolda [vv. 2822-2827], constatable dentro del *orden narrativo* al final de la versión, cuando, en efecto, Tristán acaba con ellos.

Podríamos pensar que la acusada presencia de *analepsis* y *prolepsis* en las versiones francesas y, especialmente, en Bérout, aunque también en Thomas, se debe a que, desde un principio, ambos *relatos* podrían haberse concebido como versiones episódicas. De ahí la imperiosa necesidad de retrotraerse en los acontecimientos, a veces, incluso en los más detallados, o de adelantarlos para que el lector-auditor pueda tener un conocimiento global de la historia a partir de un punto concreto de la misma. De hecho, ésta será la técnica explotada con gran éxito por las *Folies Tristan*. La hipótesis, aunque lógica y perfectamente creíble, no puede ser aceptada con tanta facilidad, especialmente si tomamos en cuenta versiones como las de Gottfried von Strassbourg, quien afirma haber tomado como modelo la versión de Thomas. Resulta lógico que, en el momento en que Gottfried lleva a cabo su obra, la versión de Thomas se conservara aún íntegra. A su vez, dado el carácter tremendamente fragmentario que la versión francesa presenta, a veces con lagunas y partes inconexas en el tránsito de una *escena* a otra, y de un manuscrito a otro, hace perfectamente aceptable que la obra fuera concebida como una unidad al principio. Sólo por avatares de la historia habría terminado desmembrándose y perdiendo algunas de sus partes hasta llegar a tener la

apariencia que actualmente presenta. En cuanto a Bérout, si aceptamos el carácter oral de la versión a lo largo de sus más de cuatro mil versos, es lógico que el *narrador* recurra continuamente a la *analepsis* y a la *prolepsis* para que su auditorio no se pierda, así como para privilegiar los momentos que considera más climáticos y de mayor interés en el devenir de la historia. Hemos de destacar que la técnica de la *reiteración* fue tremendamente empleada en la *canción de gesta*. Nos gustaría citar las palabras de Real Ramos en torno a la concepción de tal recurso en una literatura que pretendía ser eminentemente oral:

Es un recurso fundamentalmente medieval y en cierto modo juglaresco o de tradición oral literaria, ya que a través de lo que en la retórica de aquel tiempo se llamaba la *repetitio* y la *amplificatio* no solamente se destacaban los elementos *claves* de la obra, sino que éstos servían también de engarce para la continuidad y desarrollo de la misma (1981: 14).

La aparición de la *analepsis* y la *prolepsis* en Gottfried von Strassbourg también es un elemento perturbador del *orden narrativo*, aunque es mucho menos usual que en las versiones francesas. Una de las *analepsis* más importantes se corresponde con el episodio en el que Rual encuentra a Tristán en Cornualles y le confiesa a Marco la historia del nacimiento del muchacho para hacerle ver que es su sobrino. Al final de ella, se refiere a la desastrosa muerte de Riwalen y Blancaflor, los padres de Tristán, la dificultad del nacimiento de éste y su educación al cuidado de Rual y su esposa Floraete:

Le noble Rual prit la parole et dit: <<Seigneur, il y a bien longtemps (vous le savez vous-même que ceux qui à ce moment-là vivaient à la cour), il advint que Riwalen (...) avait tant et tant entendu vanter votre haute valeur qu'il confia à ma garde ses gens et son pays. Il est venu en votre terre parce qu'il voulait vous connaître (...) Vous savez très bien aussi ce qui lui arriva ensuite, comment il gagna l'amour et le cœur de Blanche-flor, et comment elle s'enfuit d'ici avec lui. Il raconta comment elle l'avait porté à l'église et fait baptiser; pourquoi on l'avait appelé Tristan; comment il l'avait envoyé dans les pays étrangers; comment il lui avait enseigné tous les arts qu'il connaissait (...) (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 444-445).

Otra de las *analepsis* más relevantes se corresponde con el episodio de Moroldo, donde previamente se explicitan las razones por las que el gigante acude cada año a Cornualles para exigir a Marco un tributo compuesto por un número determinado de jóvenes y doncellas: “Dans ces combats il soumit entre autres les Cornouailles et l'Angleterre à sa loi. Mais à cette époque Marc était encore un enfant, trop faible pour

se défendre, si bien que Gormont le vainquit et le soumit au tribut (...) retournons donc à notre histoire” (Gottfried von Strassbourg, 1995: 466-467).

Igualmente podríamos hablar de *retrospección* o *analepsis* en la *escena* en que Tristán confiesa a Isolda madre e hija los motivos por los cuales ha acudido a Irlanda (conseguir la mano de Isolda, como previamente había acordado con su tío, después de su primer viaje a la mencionada isla) o también cuando Isolda, tras haber ingerido la poción de amor con su amado, recuerda cómo éste llegó a Dublín, la educó y fue curado:

Après la réconciliation Tristan reprit la parole et dit aux dames : <<(…) Depuis mon premier séjour ici, qui m’a apporté la guérison, je vous ai sans cesse vantée et glorifiée devant Marke, mon seigneur et roi. Et cela, pendant si longtemps que son cœur s’enflamma et qu’il décida de briguer votre main. Il hésita cependant, car il craignait la vieille inimitié, et de plus il avait promis pour l’amour de moi de ne pas prendre d’épouse, car je devrais être son héritier après sa mort. Cependant, je l’ai pressé tant qu’il se rendit à mon avis. Nous convînmes alors de cette expédition: voilà pourquoi je vins en Irlande, voilà pourquoi je tuai le dragon (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 524).

Tout d’abord elle lui rappela comment il était venu à Dublin, poussé par les flots dans une petite barque, seul et grièvement blessé (...) Et elle lui rappela également comment elle-même, sous sa direction, apprit l’art d’écrire, le latin et tous les instruments à cordes. Elle lui parla aussi longuement de sa vaillance et de son combat contre le dragon. Elle lui dit comment elle l’avait reconnu à deux reprises avant tous les autres, d’abord dans l’étang puis dans le bain (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 542).

En lo referente a la cuestión de las *prolepsis* o *anticipaciones* en el *orden del relato*, en la versión alemana no son tan numerosas e intensas como las *analepsis* anteriormente destacadas, pero guardan un rasgo común: el hecho de manifestar una idea de fatalidad venidera o un peligro futuro. Para ilustrarlo, nos gustaría citar brevemente dos claros ejemplos: el primero relativo a los momentos previos al rapto de Tristán por los comerciantes noruegos y el segundo concerniente al momento en que la reina de Irlanda y su hija reciben el cuerpo inerte de Moroldo y ven en él un trozo de la espada de Tristán, lo cual estará a punto de provocar la desgracia del héroe, de no ser por su ingenio y proezas:

Quand les marchands étrangers eurent déployé leurs marchandises, on raconta bien vite à la cour tout ce qu’on pouvait acheter là ; et en même temps arrivèrent des nouvelles qui devaient causer le malheur de Tristan; on dit qu’on pouvait acquérir des faucons et d’autres superbes oiseaux de chasse (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 418).

Elle et sa fille regardèrent le fragment avec tristesse et affliction, puis elles le prirent et le déposèrent dans un petit écrin. Ce petit éclat devait par la suite mettre Tristan en grand péril (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 482).

La presencia de *analepsis* y *prolepsis*, es decir, de alteraciones en el *orden* de los acontecimientos en la versión de Eilhart von Oberg es considerablemente menor con respecto a las otras versiones, especialmente, si restringimos la comparación con los *relatos* franceses. Podríamos argumentar que, al tratarse de una versión completa de la leyenda, pero bastante breve en comparación con la otra versión alemana, que, pese a abarcar poco más de la mitad de la historia, dobla en número de versos la versión de Eilhart, es lógico que el *narrador* no precise recurrir apenas a la *reiteración*. Sin embargo, si aceptamos que las versiones francesas fueron versiones completas en un principio, el argumento que acabamos de esgrimir pierde consistencia. Apoyándonos en las valiosas aportaciones que Buschinger lleva a cabo en su tesis sobre la versión de Eilhart, podríamos aducir una razón de mucho más peso a la hora de justificar la práctica ausencia de alteraciones del *orden* de los acontecimientos. Esta razón no es otra que el escrupuloso cuidado de la *estructura* por parte de Eilhart:

En résumé, Eilhart, comme les autres poètes courtois allemands aura organisé sa matière de façon précise et concertée, en établissant un plan de composition par blocs: il aura souligné l'architectonique de son poème en isolant nettement du reste du texte, en des endroits choisis à l'avance, un bloc doté d'une fonction spécifique (1974 : 108).

Nosotros hemos señalado previamente que uno de los autores cortesanos más representativos de la literatura alemana medieval, Gottfried von Strassbourg, sí es dado al empleo de *anacronías* en su *relato*, pero, haciendo justicia a lo que él mismo nos dice en su versión, parece estar tremendamente influido por el texto de Thomas. Tal vez por ello se pueda justificar el que Gottfried, pese a presentarnos una versión bastante detallada y ordenada del *Tristán*, abogue por el uso de la *analepsis* y la *prolepsis* en los momentos más relevantes de la historia.

En cualquier caso, Eilhart von Oberg presenta, aunque muy aisladamente, algún ejemplo de *analepsis*. Por ejemplo, cuando Tristán e Isolda acuden arrepentidos de su falta a ver al ermitaño Ugrim, encontramos en el texto una breve *analepsis* para decirnos que Tristán ya había acudido al ermitaño para pedirle perdón, pero éste se lo había negado hasta que no abandonara a Isolda: “Un jour, Tristant se rendit auprès d’Ugrim pour chercher pardon et pénitence auprès de lui: mais l’ermite ne fut prêt à les lui accorder que s’il renonçait à la reine” (Eilhart von Oberg, 1995: 325). Eilhart no omite, pues, el primer encuentro fallido de Tristán con el ermitaño, episodio que también aparecía en la versión de Béroul. Sin embargo, narra este hecho después de

haberse producido y, a diferencia del poeta francés, lo narra sirviéndose del *sumario*, mientras que Béroul le dedica toda una *escena*. Esta diferencia podría justificarse fácilmente si tenemos en cuenta el enorme peso que la religión tiene en la obra del poeta francés, quien, en más de una ocasión, aprovecha para subrayar las constricciones censoras que comportó la institución eclesiástica en aquella época. De ahí que el *narrador* en la versión de Béroul conceda generosamente la palabra al ermitaño en este primer encuentro en el que se recrimina la escandalosa falta de los amantes, mientras que en la versión alemana la palabra del ermitaño sólo se reproduce de manera indirecta, es decir, a través de la tercera persona del *narrador* y de forma mucho más resumida. De todas formas, sobre esta cuestión volveremos a incidir en el estudio de los *saberes* y los *valores* en ambos *relatos*.

Encontramos igualmente otra *analepsis* en la *escena* en que Tristán encuentra al rey Héfélín en Kaharès y decide ponerse a su servicio. Si recordamos bien, el reino de Héfélín estaba amenazado por Riol, quien había declarado a Héfélín la guerra para apoderarse de su territorio. Kaharès está así sumida en la desolación y la pobreza, en un estado de hambruna absoluta, pero Tristán decide ponerse al servicio de Héfélín, argumentándole que el hambre y la carencia ya la había conocido mientras duraron los dos años de su exilio en el bosque junto a Isolda. Sin embargo, esta nueva *analepsis* tampoco se recrea en la acción. El *narrador*, sirviéndose del discurso directo y otorgando así la palabra a Tristán, utiliza la técnica del *sumario* para referirse a un evento que, si bien es central en la historia, ya había sido contado con lujo de detalles previamente:

Tristant répondit aussitôt au roi: <<Seigneur, je vous demande de me croire: j'ai passé plus de deux ans dans une forêt et j'ai survécu, comme vous le voyez, tout en ne mangeant jamais du pain. Je suis prêt à le faire encore une fois, Dieu m'en est témoin! (Eilhart von Oberg, 1995 : 338).

Como podemos constatar, la cuestión del *orden* y la presencia de *anacronías* suponen una diferencia bastante grande entre dos versiones que la crítica, a menudo, tiende a aproximar formalmente y desde el punto de vista del contenido, argumentando, incluso, la posibilidad de un origen común. Nos referimos a las versiones de Béroul y Eilhart. Así, mientras que Béroul recupera en gran cantidad de ocasiones episodios que ya han transcurrido y les concede una duración considerable en el *relato* a través de los diálogos y monólogos de los *personajes* principales, sin importarle en ningún momento alterar el *orden* lógico de la *narración*, Eilhart es muy cuidadoso al respecto, evocando mediante la técnica del *sumario* aquellos momentos que ya se han contado previamente.



Ello hace de la obra de Eilhart un *relato* cuya *estructura* aparece ordenada casi con precisión matemática. Esta escrupulosa preocupación por el *orden* bien podría deberse al carácter propio del autor alemán, que concibe su obra con exactitud numérica, según indica Buschinger, comparando a tal respecto la versión del autor alemán con la del poeta francés:

Bérout nous dévoile d'emblée les facteurs de l'action en mêlant confusément tous les motifs, puis au cours de longs monologues et discours il y revient plusieurs fois. Eilhart, au contraire, nous les communique peu à peu au cours de dialogues animés dont il détache bien les éléments les uns des autres, prête une structure très ferme, parfois même numérique, aux interventions de ses personnages, et clarifie le débat en ménageant une progression, une gradation qui n'apparaissent nullement dans le poème (1974 : 278).

Ello hace de la versión de Bérout, como también de la de Thomas, obras que, mediante la alteración voluntaria del *orden*, presentan un carácter más dramático. Así, mientras que en estas versiones las *analepsis* se centran en los momentos más climáticos de la leyenda, con el fin de causar un golpe de efecto en el lector, en la versión de Eilhart, la *analepsis* se muestra como un elemento necesario para dar aquella información que el lector no tiene por qué conocer. También puede ser la forma de justificar la actitud de un *personaje*. Tal es el caso de Tristán cuando argumenta a Héfélín su voluntad de quedarse junto a él sin importarle pasar hambre o necesidad o cuando, por ejemplo, dice a su sobrino que no puede ir a ver a Isolda una vez más porque en dos ocasiones ya han estado a punto de capturarlo: “La dernière fois que je l'ai vue, on avait appris ma venue et je n'en aurais jamais réchappé si la chance n'avait pas été de mon côté. Un de mes amis m'a caché et m'a aidé à quitter le pays. Nous nous étions rendus là-bas en courriers et notre salut n'a tenu qu'à peu de chose” (Eilhart von Oberg, 1995 : 377).

Vemos que en ningún momento hay voluntad de dramatizar o de impactar al lector mediante la elección de las *analepsis*.

En Eilhart, la presencia de la *prolepsis* también está mucho más restringida que en las versiones francesas. En cualquier caso, hemos de reconocer que en esta ocasión la función de las *prolepsis* es, en efecto, la misma que en las versiones francesas o en la del alemán Gottfried von Strassbourg, la anticipación de la tragedia. Así ocurre, por ejemplo, cuando Naupaténis se enfrenta con Kéhénis y Tristán tras descubrir la relación adúltera que el primero mantiene con su mujer. Naupaténis mata a Kéhénis y se enfrenta con Tristán, dejándolo herido de muerte. Unas líneas antes el *narrador* nos cuenta que Tristán se había entretenido en lanzar unas flechas mientras Kéhénis se encontraba con

su amada Gardiloye y anticipa, en cierto modo, la desgracia que acaecerá a Tristán por su imprudencia en tal situación:

Les dames s'émerveillent d'une telle adresse. Tristant ne voyait pas le temps de passer. Tout au jeu, il lança tant de fléchettes contre le mur qu'il ne songea pas aux suites possibles. Mais ce jeu de lancer lui valut de connaître un sort funeste sur le chemin qui le ramenait vers Kaharès (Eilhart von Oberg, 1995: 382).

Pero, sin duda alguna, la *prolepsis* más relevante a lo largo del *relato* de Eilhart aparece al principio del mismo, cuando el *narrador*, sirviéndose una vez más de la técnica del *sumario*, adelanta todo lo que ocurrirá en la historia que pretende contarnos, incluso la muerte de los amantes, es decir, lo que constituye el aspecto más trágico de la leyenda.

En términos más generales, si llevamos a cabo una comparación entre las distintas motivaciones que existen en el empleo de las *analepsis* y las *prolepsis* en las cuatro versiones que analizamos, podríamos decir que las primeras tienden a recalcar los momentos más relevantes de la leyenda, posiblemente los que más interesan al lector, sobre todo en las versiones francesas, mientras que las *prolepsis* crean, por norma general, un efecto de tensión y enigma. Así pues, el lector recibe información sobre lo que acaecerá en el devenir del *relato*, pero de manera tan superficial que esta información se convertirá más bien en un enigma que se verá obligado a resolver a través de su acto de lectura. Igualmente, en lo que se refiere al empleo de las *prolepsis*, diremos que éstas casi siempre llevan implícita una clara idea de fatalidad, tema central en la leyenda, como de sobra es sabido por todos. Por ejemplo, una de las *prolepsis* más significativas al respecto es la que liga los efectos del filtro de amor al destino tortuoso y abocado a la muerte de los amantes.

En lo que respecta a la *velocidad narrativa* o *ritmo del relato*, las diferencias más significativas aparecen una vez más entre las versiones francesas de Béroul y Thomas.

Con respecto a Béroul, tenemos un claro predominio de la *escena*. Las *escenas* estarán destinadas a resaltar los momentos más importantes de la leyenda, posiblemente aquellos que más llamaban la atención del público auditor / lector de la misma, como a continuación intentaremos explicar. En cuanto a su morfología, es bastante variada. Nos podemos encontrar *escenas* compuestas por el diálogo entre *personajes*, lo cual implica un cierto efecto de dramatización en la obra. Un clarísimo exponente de estas *escenas* dialogadas lo constituye el encuentro de los amantes bajo el pino, mientras Marco los

espía, al comienzo de la versión [vv. 5-253]. Sin embargo, nos podemos encontrar, igualmente, con *escenas* completamente narradas como, por ejemplo, la entrega de la reina Isolda a Marco [vv. 2955-3027]. De la misma forma, es bastante frecuente que las *escenas* vayan precedidas de un pequeño *resumen* que las contextualice. Por ejemplo, tal es el *resumen* que precede la *escena* de la muerte del enano Frocín [vv. 1305-1314], mientras que ésta se desarrolla a lo largo de treinta y cinco versos [vv. 1315-1350]. Otro claro ejemplo de la técnica del *resumen* como encabezamiento de una *escena* lo tenemos en el momento previo al episodio en el que finalizan los efectos del filtro de amor en la voluntad de los amantes. Concretamente, el *resumen* que precede esta *escena* abarca poco más de diez versos [vv. 2133-2146], mientras que la *escena* en sí se desarrolla en casi cincuenta versos [vv. 2147-2191]. Esta alternancia *sumario-escena* vuelve a hacerse patente una vez más en el episodio en el que los tres barones felones de la corte de Marco acusan a la reina de continuar viéndose en secreto con su amado Tristán. El *resumen* ocupa doce versos [vv. 3028-3040], mientras que para la *escena* tenemos un total de casi cien versos [vv. 3041-3136]. En general, de Béroul podríamos decir que se caracteriza por el empleo de la *escena* para aquellos momentos claves en la leyenda que le interesa destacar, mientras que el *resumen* o *sumario* le sirve como elemento de conexión entre unas *escenas* y otras, al tiempo que otorga a la *velocidad* del *relato* una evidente idea de dinamismo. Por otro lado, esta constante aparición del *sumario-escena* nos permite constatar que Béroul, del mismo modo que hará Eilhart von Oberg, privilegia en todo momento la acción frente a la *descripción*, la *reflexión* o el análisis psicológico de los *personajes* (rasgo típico en la versión de Thomas, principalmente, y en la de Gottfried). Citemos las aportaciones que Payen y Garel llevan a cabo sobre el texto de Béroul en este sentido: “Mais émouvant, ce texte l’est aussi, parce qu’il va droit à l’essentiel, Béroul n’est pas un écrivain courtois. Il n’y a pas dans son œuvre, comme dans celle de Chrétien de Troyes, de longues descriptions de la vie fastueuse de cour, de ses divertissements” (1971: 199).

Finalmente, teniendo en cuenta el carácter fragmentario de la versión de Béroul y la técnica del desarrollo de las *escenas* más importantes de la leyenda, no nos ha parecido del todo conveniente hablar de la presencia de *elipsis*, si bien en ciertas ocasiones parece percibirse la presencia de rupturas temporales dignas de considerar. Ofrecemos a continuación un ejemplo para así constatarlo:

La ou la nuit ont herberjage,

Si s'en trestornent au matin.  
En l'ermitage frere Ogrin  
Vindrent un jor, par aventure  
(Bérout, 1989: 84) (vv. 1360-1363).

[Ils quittent le lendemain matin l'endroit où ils se sont installés pour la nuit. Un jour, ils arrivent par hasard à l'ermitage de frère Ogrin]

La versión de Thomas nos resulta significativa desde el momento en que nos encontramos una evidente oposición con la de Bérout en lo concerniente a la *velocidad narrativa*. En efecto, la versión de Thomas se caracteriza, en términos generales, por presentar un *ritmo* mucho más lento que la de Bérout. A pesar de la evidente y numerosa presencia de *escenas*, tales como la relativa al filtro mágico o el encuentro de los amantes en el vergel, el rasgo más significativo de la *velocidad narrativa* es la tendencia al empleo de grandes *pausas* de índole *descriptiva* o *reflexiva*.

En Thomas, a través del empleo de la *pausa* se privilegia el acceso a la conciencia y la psicología del *personaje* y para ello normalmente acude a la técnica del *monólogo interior* en forma de *segmento reflexivo*. El ejemplo más representativo de esta idea nos lo ofrece el debate interno de Tristán previo a su matrimonio con Isolda de las Blancas Manos, en el que se tortura pensando si su amada Isolda la Rubia continúa queriéndole o, por el contrario, ya se ha olvidado de él y disfruta ahora del amor de su esposo, o si él debe casarse con una mujer a la que no ama. Supone, pues, este extenso debate una delicada reflexión sobre el amor en la distancia, la tortura de amor y, en general, la inconstancia de los sentimientos humanos. Dicho debate interno, en el que no transcurre acción alguna, se sitúa en “Le Mariage Tristan” [vv. 6-183]. A veces, también es el *narrador* quien por medio de la digresión se encarga de detener el *ritmo del relato*, sirviéndose de *segmentos reflexivos* que igualmente están en consonancia con la inconsistencia del amor, la envidia y el sentimiento colérico ligado a la relación amorosa dentro del ámbito femenino<sup>110</sup>. Se trata de toda una serie de *procedimientos evaluativos*<sup>111</sup> de los que hablaremos más adelante al abordar el estudio del *narrador*. Claros ejemplos de estos *segmentos reflexivos* por parte del *narrador* son:

Car ço est costume d'envie  
Del mal dire e del bien mie ;  
Car emvie les bons faiz ceille,

<sup>110</sup> Teniendo en cuenta la fuerte influencia que la obra de Gottfried sufrió del *Tristán* de Thomas, gran parte de los *monólogos reflexivos* llevados a cabo por el *narrador* presentan el mismo tema, la tortura amorosa y la crueldad femenina.

<sup>111</sup> Aparte de los citados, podríamos dar como ejemplo las *digresiones reflexivas* situadas en “La Salle aux Images” [vv. 196-257], sobre el enredado amor de los cuatro amantes, o en “Le Mariage Tristan” [vv. 234-305], sobre la fragilidad del amor.

Les males ovres esparpeille.  
 Li sages hum pur ço dit  
 Sun filz en ancien escrit:  
 <<Milz valt estre senz compainie  
 Qu'aveir compainum a envie,  
 E senz compainum nuit e jor  
 Que avoir tel u n'ait amor.>>  
 Le bien celerat qu'il set,  
 Le mal dirat quant il le het ;  
 Se bien fait, ja n'en parlerat;  
 Le mal a nul ne celerat:  
 Pur ço valt milz senz compainum  
 Que tel dunt ne vient si mal nun

(Thomas, 1989: 374) (*Le Mariage de Tristan*, vv. 756-771).

[Car l'envie, habituellement, aime rapporter les mauvaises nouvelles et taire les bonnes. L'envie cache les actions d'éclat et répand les mauvaises. C'est pourquoi, le sage dit à son fils dans son écrit : <<Mieux vaut ne pas avoir de compagnon du tout plutôt que de vivre dans la compagnie des envieux. Rester nuit et jour sans compagnon est préférable à la fréquentation de gens qui ne vous aime pas>>. L'envieux cache le bien qu'il sait mais la haine la fait médire. Lorsqu'on agit bien, il n'en dit pas un mot mais il ne cache à personne la faute commise. C'est pourquoi, il vaud mieux n'avoir aucun compagnon qu'avoir avec soi des gens d'où ne vient que le mal]

Ire de femme est a duter,  
 Mult s'en deit chaschuns hum garder,  
 Car la u plus amé avra,  
 Iluc plus tost se vengera.  
 Cum de leger vent lur amur,  
 De leger vent lur haür;  
 Plus dure lur enemisté,  
 Quant vent, que ne fait l'amisté.  
 L'amur sevent amesurer,  
 E la haür nent atemperer,  
 Itant cum eles sunt en ire;  
 Mais jo nen os mun sen dire,  
 Car il n'afert rens emvus mei

(Thomas, 1989 : 227-228) (vv. 2595-2607).

[Colère de femme est redoutable. Chacun doit y prendre garde car là où elle aura le plus aimé, là elle prendra la vengeance la plus prompte. Un rien fait naître leur haine. Et leur inimitié, lorsqu'elle se manifeste, dure plus longtemps que leur amitié. Elles savent mesurer leur amour mais non modérer leur haine quand elles sont en proie à la colère. Mais je n'ose dire mon sentiment là-dessus, car il ne m'appartient pas de le faire]

A partir de estas *pausas reflexivas*, el autor que ahora mismo analizamos consigue darle a su obra el sentido cortés, al que a menudo la crítica se ha referido, para contraponerla a la versión de Béroul. A este respecto, Payen y Garel señalan:

L'idéologie courtoise est traitée dans de longs monologues. La place des monologues dans l'œuvre démontre précisément l'importance du projet idéologique chez Thomas. Il s'agit de vastes délibérations sur des problèmes tel que celui du mariage: Tristan doit-il satisfaire au devoir conjugal avec une épouse qu'il désire, mais qu'il n'aime pas? (1971 : 203).

Sobre la distinción entre *versión común* y *versión cortés*<sup>112</sup> y las motivaciones que explican tal distinción, Payen y Garel añaden:

Le *Tristan* de Béroul appartient à la version dite <<commune>> de la légende parce qu'il est censé respecter les grandes lignes et ne les gauchir par aucune idéologie personnelle à son auteur. Le *Tristan* de Thomas appartient à la version dite <<courtoise>> parce qu'il est censé se conformer à l'idéologie de la fin'amors (1971 : 202).

En efecto, a través de estas extensas *pausas reflexivas*, Thomas explora los efectos del amor en el alma humana y expresa su propia ideología de manera subjetiva (aunque irónicamente nos diga lo contrario) en torno a este tema, como a muchos otros, entre los que destaca la misoginia medieval, como hemos podido comprobar. Se convierte, por tanto, su versión en una novela donde la finalidad principal es defender una determinada tesis, siguiendo a través de estos extensos monólogos no pocas características del género ensayístico.

Finalmente, con respecto al empleo de la *elipsis*, resulta menos frecuente que el de la *pausa*, pero hemos podido constatar la presencia de algún ejemplo, como es el caso del viaje de regreso de Tristán a Bretaña tras haber marchado a Inglaterra en busca de aventuras. En efecto, nada nos dice el relato sobre lo que acaece en este viaje:

En Bretagne tut dreit s'en vunt :

De la vengeance leez en sunt

(Thomas, 1989: 434) (*Dénouement du roman*, vv. 835-836).

[Ils retournèrent directement en Bretagne et sont satisfaits d'avoir obtenu leur vengeance]

En Bretagne sunt repeiré

Tristan e Kahedin haité,

E deduiet sei leement

Od lur amis e od lur gent

(Thomas, 1989: 436) (*Dénouement du roman*, vv. 887-890).

[Tristan et Kaherdin retournèrent joyeux en Bretagne et passent du bon temps avec leurs amis et leurs gens]

---

<sup>112</sup> Esta división tan típica y estereotipada entre la *versión común* de Béroul y la *versión cortés* de Thomas ha quedado puesta en tela de juicio por la crítica en los últimos tiempos, puesto que Béroul parece presentar no pocas concomitancias con el canon cortés tradicional, mientras que en algunos puntos Thomas parece alejarse de él. Frappier nos dice en este sentido: "S'il est arrivé parfois depuis quelques années que la distinction classique entre version commune et version courtoise se soit estompée ou brouillée, au point que par un singulier renversement on a fait de Béroul un auteur courtois et de Thomas un auteur non-courtois et même anticourtois, c'est qu'on s'est trop fondé sur la notion globale de <<courtoisie>> pour juger l'une et l'autre version" (1963: 260). Sobre este nuevo punto de vista, Payen y Garel añaden con respecto a la versión de Béroul: "Béroul n'est pas courtois, mais il pose avec une acuité douloureuse le problème de l'amour adultère entre la dame et un chevalier de moindre naissance" (1971: 202)

Los versos que median entre ambas citas son simplemente una digresión del *narrador* sobre la pluralidad de fuentes que han dado pie al *Tristán*, pero en ningún momento se nos hace mención de lo que ocurre en este viaje por mar desde Inglaterra a Bretaña. Se trata, pues, de un claro ejemplo de *elipsis*.

En lo que respecta a la versión alemana de Gottfried von Strassbourg, el rasgo más destacable es la inconstancia de la *velocidad narrativa*. Por lo general, prima la alternancia *sumario-escena*, como en el caso de Béroul. Una de las primeras *escenas* se correspondería con el rapto de Tristán por parte de los mercaderes (Gottfried von Strassbourg, 1995: 418-425) o el encuentro de Tristán y los cazadores de Marco, en el que minuciosamente discuten sobre el arte de la caza, pero las *escenas* más importantes y, sin lugar a dudas, privilegiadas por el *narrador*, serán las relativas a los dos enamorados y al apasionado amor que surge entre ellos. Cabría citar, en este sentido, la unión de los amantes una vez que toman la poción de amor (Gottfried von Strassbourg, 1995: 534-545), como ejemplo más representativo, o su separación en el vergel, previa al exilio de Tristán (Gottfried von Strassbourg, 1995: 574-580). Sin embargo, una de las *escenas* más importantes en Béroul, el exilio en el bosque, está ausente en la versión de Gottfried, ya que el episodio paralelo a la gruta de amor se pone de manifiesto a través de una larga *pausa descriptiva* que a continuación comentaremos. Finalmente, otra de las *escenas* más importantes en el autor alemán, ausentes en las dos versiones francesas, son las extensas *escenas* épicas. Nos referimos, evidentemente, a la *escena* del combate contra Moroldo (Gottfried von Strassbourg, 1995: 469-483) o al combate contra el dragón (Gottfried von Strassbourg, 1995: 503-510). El hecho de que estas *escenas* no aparezcan ni en Béroul ni en Thomas puede justificarse perfectamente por una mera cuestión de azar. El texto quedó fragmentado por una determinada zona de manera fortuita. Es más, somos conscientes de que, al menos, Béroul debía hacer mención a estas *escenas* épicas. Para así justificarlo podríamos esgrimir dos razones de peso. La primera es, evidentemente, el carácter épico que el *relato* presenta en su globalidad. No tendría, pues, sentido que el autor hubiera eludido estas *escenas*. A ello podríamos añadir una segunda razón que corrobora de manera irrefutable la primera. Basta con darse cuenta de que en gran cantidad de *analepsis*, Béroul hace mención a estas *escenas de combate* para ennoblecer el carácter de Tristán. Es absolutamente seguro que dichas *escenas* épicas debieron aparecer al principio de su versión, pero justamente ha sido ésta una de las partes que se perdieron con el paso del tiempo. Thomas quizá nos ofrezca más dudas. También podríamos argumentar que, si las *escenas* no aparecen, podría

explicarse como producto de esta azarosa mutilación de los textos tristanianos. El texto de Thomas aparece, como el de Béroul, incompleto en la parte inicial, donde se supone que debemos localizar estas *escenas* de índole épica. Sin embargo, en ningún momento se alude a la lucha contra el dragón o contra Moroldo a través del empleo de la *analepsis*. Por otra parte, la naturaleza de esta versión se liga, antes bien, al ámbito de lo sentimental, lo cortés y lo erótico. Suponer, pues, la presencia de estas *escenas* nos resulta menos probable, pero no imposible. Si no son recuperadas mediante el empleo de la *analepsis* podría deberse a que, para Thomas, dada la naturaleza de su obra, debieron tratarse simplemente de *escenas* secundarias para la trama principal.

Sin embargo, la *velocidad narrativa* no viene simplemente justificada mediante el empleo de la *escena*. De hecho, en Gottfried veremos cómo también se recurre al *sumario* para hacer referencia a los momentos menos relevantes del *relato* y para darle a éste un carácter más dinámico. Uno de los más claros ejemplos de *aceleración* en el *ritmo narrativo* lo constituye la infancia y proceso de educación de Tristán. En efecto, su nacimiento, crecimiento y compleja formación (según Gottfried en el manejo de las armas, la caza, la música o el aprendizaje de lenguas diversas), lo cual supondría una considerable cantidad de años y hechos que narrar, sólo ocupan unas pocas páginas (Gottfried von Strassbourg, 1995: 413-417). Sin embargo, al lado de estos momentos de *aceleración* en el *ritmo del relato*, también existen clarísimos ejemplos de *pausas* con carácter *descriptivo* o *reflexivo*, a menudo llevadas a cabo por el *narrador*, que ralentizan o detienen esta *velocidad narrativa*. Llegan, incluso, a ser más comunes que en Thomas, ya que Gottfried tiende a detenerse en el detalle para recrearse en él. No en vano nos encontramos con una *narración* inconclusa de casi veinte mil versos en la que sólo llegamos a la mitad o algo más de los eventos que acaecen en la leyenda<sup>113</sup>. Muchas de estas *pausas*, llevadas a cabo por el *narrador* o los *personajes*, son totalmente paralelas, en cuanto a contenido, a las que ya presentaba Thomas en su versión. No hemos de perder de vista, en este sentido, que Thomas d'Angleterre es su fuente de información más fidedigna, según Gottfried von Strassbourg<sup>114</sup>, por lo que nos resulta lógico encontrar todos estos paralelismos de contenido:

---

<sup>113</sup> Concretamente, la versión de Gottfried von Strassbourg queda interrumpida en el largo monólogo en el que Tristán se plantea si debe casarse con Isolda de las Blancas Manos y termina aceptando. De ahí que esta versión tuviera dos seguidores: Ulrich von Tûrheim y Heinrich von Frieberg.

<sup>114</sup> Nada nos dice Gottfried von Strassbourg de Béroul, por ejemplo, ya que, efectivamente, parece rechazar la pluralidad de fuentes que habría suscitado esta conocida leyenda, aceptando únicamente como válida la versión de Thomas, es decir, la tradicionalmente conocida como *versión cortés*.



En vérité, ils ont agi avec les meilleurs intentions, et ce qu'on fait avec de bonnes intentions est aussi bel et bon. Mais quand j'ai dit qu'ils n'ont pas fait les bonnes lectures, j'ai voulu dire ceci: leur récit n'a pas suivi la droite voie, celle que nous enseigne Thomas de Bretagne, qui fut maître ès aventures, et qui avait lu dans les livres bretons la vie de tous les souverains et nous l'a fait connaître (...) Je fis ainsi maintes recherches, tant et si bien qu'enfin je lus dans un livre toute la version que Thomas nous donne de ses aventures. Ce que j'ai lu dans ce livre de cette histoire d'amour, je l'offre, par une libre décision, à tous les nobles cœurs, pour leur donner une occupation (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 391).

Los *segmentos reflexivos (pausas)* más importantes en Gottfried, como en Thomas, los constituyen, por ejemplo, el largo monólogo en el que Tristán se plantea si debe casarse con Isolda de las Blancas Manos, la naturaleza del amor que siente por ella y, en general, el sufrimiento que desencadena este sentimiento en el alma humana (Gottfried von Strassbourg, 1995: 630-635). Otra de las *pausas* más importantes la constituye el extenso *monólogo reflexivo-evaluativo* en el que el *narrador* expone sus teorías acerca del amor, a modo de *digresión*, sirviéndose del empleo subjetivo de la primera persona:

Bien que de toute ma vie je n'aie moi-même pas ressenti l'agréable tourment, la douce peine du cœur, qui au fond de soi fait si doucement souffrir, mon propre cœur me dit cependant (et je l'en crois volontiers) que les deux amants connurent en leur cœur douceur et félicité après s'être enfin débarrassés de cette maudite surveillance, le vrai amour, l'ennemi de l'amour. J'ai beaucoup réfléchi sur eux deux et je fais encore à présent et ne cesserai de le faire (...) Et lorsque je considère quel merveilleux, quel grand bonheur on peut trouver dans l'amour, pour peu qu'on sache chercher, quelles joies l'amour peut offrir, pour peu qu'on s'aime sincèrement, mon cœur se dilate aussitôt et enfle comme s'il voulait embrasser le monde entier. Mais, en même temps, je plains l'Amour de tout mon cœur, car tout ce qui vit sur terre s'accroche et se campronne à l'Amour, et pourtant personne ne sait vraiment aimer !(...) Sitôt que l'amour gagne à son jeu des enfants sans expérience, il se relève bientôt que ses enfants ont astuce et ruse (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 545-548).

Aparte de este *valor reflexivo-evaluativo*, las *pausas* también pueden adquirir *valor descriptivo* sobre el carácter o apariencia de los *personajes* o bien sobre el *espacio* en el que la acción se desarrolla, con el fin de crear una evidente ilusión de realidad ante los ojos del lector. La *descripción* estaría presentando una clara *función mimética* en este caso. Nuevamente, estas *pausas* o *segmentos descriptivos* ralentizan el *ritmo del relato*. Gottfried es mucho más profuso en el empleo de la *descripción* que Béroul o Eilhart (para quienes el *relato* tiende a la acción) e, incluso, que Thomas. Claros ejemplos de las ricas, detalladas y extensas *descripciones* los componen el episodio de la gruta de amor (1995: 600-605), el retrato descriptivo y evocador de la belleza de

Isolda (1995: 528-530) o de la de Tristán (1995: 531-532). Citemos, a modo de ejemplo, parte de la *descripción* de Isolda para subrayar la rica sutileza con la que es llevada a cabo y la *función estética* con la que se inserta en el *relato*:

C'est ainsi que la reine Isolde s'avança, l'aurore joyeuse, conduisant par la main son soleil, la merveille d'Irlande, Isolde, la resplendissante jeune fille. Elle allait légère, accompagnant son aurore, à pas feutrés, toujours à ses côtés, toujours d'un même pas, bien faite à tous égards, grande, galbée et svelte, moulée dans ses habits. Il semblait que l'Amour l'avait faite pour être son propre faucon - d'une beauté si merveilleuse qu'on peut s'en représenter une plus grande. Son manteau et sa robe étaient de velours pourpre, coupés à la mode de France: la robe était, là où les plans tombaient sur ses hanches, frangée et froncée, maintenue juste au corps par une ceinture de soie à l'endroit idéal. La robe souple l'enserrait étroitement, en épousant ses formes, nul faux pli ne le faisait bâiller (...) Sur la tête elle portait un diadème d'or, fin comme il devait l'être et fait avec un grand art. Il était serti de bijoux, de pierres merveilleuses d'un grand éclat bien que petites, les plus belles qu'on avait pu trouver dans tout le pays (...) C'est ainsi qu'Isolde, qui glissait au côté de sa mère, ressemblait à un soleil enchanteur qui, répandant partout sa clarté, emplissait la joie et la salle et les gens (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 528-530).

Finalmente, cabría decir que estos momentos en los que se ralentiza la historia a través del empleo de la *pausa*, sobre todo en el desarrollo del *relato*, se oponen a ciertos momentos de gran *aceleración* en la *velocidad narrativa* o, lo que es igual, podríamos hablar del empleo de la *elipsis* en la parte inicial del texto. El empleo más claro lo hemos encontrado en la infancia y crecimiento de Tristán. Desde que nace hasta que cumple siete años, no se nos relatan los diferentes eventos que pudieran haberle ocurrido a los *personajes*. Lo mismo ocurre al cumplir el héroe los catorce años. En efecto, el *narrador* parece interesarse en mayor medida por el *personaje* de Tristán desde el momento en que éste toma contacto con su tío el rey Marco:

Une fois l'enfant baptisé selon le rite chrétien, la noble épouse du maréchal reprit à nouveau son cher petit en sa garde affectueuse (...) après qu'elle l'eut ainsi eu sous sa garde sept ans durant, il fut à même de comprendre -et comprenait de fait- ce qu'on disait et faisait (...) Lorsque Tristan eut quatorze ans (...) (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 416-417).

En lo que respecta al *ritmo narrativo*, la versión de Eilhart no presenta grandes diferencias con el *relato* de Gottfried. En efecto, también prima la inconstancia en la *velocidad narrativa*. En general, nos encontramos a lo largo de todo el *relato* la alternancia *sumario-escena*. Sin embargo, hemos de reconocer con respecto a Gottfried que el nacimiento y educación de Tristán es mucho más rápido en la versión de Eilhart. De hecho, veíamos que el número de *elipsis* en esta primera parte es bastante acusado.

Por ejemplo, nada se nos dice sobre la historia de amor vivida entre Riwalen y Blancaflor, padres de Tristán, ni del viaje que emprenden hasta llegar a Leonois, reino de Riwalen:

La dame prit alors le roi Riwalen en si grande affection qu'elle s'enfuit avec lui une fois la guerre terminée, quittant ainsi son pays. Elle avait nom Blantzeffur. La dame était déjà enceinte avant leur départ. Lorsqu'ils arrivèrent en pleine mer, elle fut prise de telles douleurs qu'elle n'y survécut pas (Eilhart von Oberg, 1995 : 264).

Tampoco sabemos nada sobre los primeros años de la infancia de Tristán: “Lorsque ce fut terminé, le roi Riwalen remit le nouveau-né, qu'il chérissait, aux soins d'une nourrice. Elle l'éleva jusqu'au jour où il put monter à cheval” (Eilhart von Oberg, 1995: 264). Es como si al *narrador* sólo le interesara llegar al momento en que Tristán comienza a forjarse como héroe. Aparecen dos *elipsis* en el texto que abarcan un periodo de tiempo considerable y, acto seguido, se recrea mediante una larga *descripción* en la formación que Tristán recibe como caballero y, más concretamente, como guerrero. Ello no es, en modo alguno, gratuito, porque, aunque ya hemos dicho que primaba la alternancia *sumario-escena*, las *escenas* que cobran mayor relevancia en el *relato* son justamente las *escenas* bélicas. De hecho, encontramos *escenas* a las que ya aludía Béroul, tales como el enfrentamiento contra Moroldo o el combate en el que Tristán acaba con el dragón que amenaza la isla de Irlanda o *escenas* de contienda bélica inéditas en las otras versiones, como, por ejemplo, es el enfrentamiento entre el conde Riol y Tristán para defender el reino de Kaharès de las garras del terrible usurpador (Eilhart von Oberg, 1995:338-343). Como vemos, la amplitud de este combate es más que considerable.

Aunque Eilhart privilegia, ante todo, la acción frente a la *descripción* o la *reflexión*, aspecto que le acerca más a la versión de Béroul que a las de los autores corteses, es decir, Thomas y Gottfried, en términos generales tenemos la impresión de que el *ritmo del relato* en Eilhart es mucho más rápido que en Béroul en aquellos acontecimientos o *escenas* que resultan comunes a ambas versiones. Entre estos acontecimientos podríamos destacar la cita espiada de los amantes, el perdón de Tristán, el episodio de la flor de harina, la huida de los amantes al bosque y la vida que allí llevan, el encuentro con el ermitaño o la separación de los amantes una vez que Isolda es entregada a Marco, momento en el que Béroul se recreaba sobremanera con la *escena* de la Blanca Landa. Sobre esta importante diferencia en el *ritmo del relato*, Buschinger explicita de manera matemática: “À 1498 vers allemands correspondent 3027 vers de

Béroul” (1974: 229). A este respecto, ya comentábamos en el estudio de las *analepsis* cómo algunas de las *escenas* más intensas en Béroul aparecen meramente aludidas mediante la técnica del *sumario* en la versión de Eilhart. Destacábamos el primer encuentro entre los amantes y el ermitaño. Esta mayor rapidez con la que transcurren algunos eventos en la versión alemana podría justificarse por la diferente actitud ideológica y de estilo por parte de los autores. Como ya hemos apuntado, las versiones francesas tienden en mayor medida al dramatismo. En este sentido, la *escena* del primer encuentro entre los amantes y Ogrín en el texto de Béroul desprende una dosis de patetismo más que considerable, al tiempo que profundiza en el sentido de lo trágico, aunando forma y sentido, al presentarnos una *escena* dialogada en la que el papel de los amantes oscila entre el intento de provocar compasión y desgarró. Baste tener en cuenta el momento en que Isolda se arroja a los pies del ermitaño interpelando a Dios y pidiendo clemencia. En Eilhart, Isolda, sin embargo, no acompaña a Tristán en este primer encuentro y nada sabemos de que se haya producido intento alguno de explicar a Ogrín las razones por las que no pueden abandonarse (de una forma u otra el poder del filtro es definitivo<sup>115</sup>). Es más, la voz de los *personajes* aparece silenciada, porque se ha empleado la técnica del *sumario*, mientras que en Béroul nos encontrábamos ante una *escena* que privilegia sobremanera la voz del *personaje*. Ello otorga a la versión francesa una gran fuerza dramática. Además, en el caso concreto que estamos comentando, el primer encuentro fallido con Ogrín, el autor francés aprovecha para hacernos partícipes de su ideología personal frente a la religión, el pecado y la censura, de modo dialéctico. En Eilhart, en cambio, si tal episodio queda referido en unas breves líneas, bien puede deberse a que no hay ideología personal al respecto por parte del autor. En efecto, Dios aparece relegado a un segundo plano y el peso de la moral cristiana queda enormemente mitigado. Existe una explicación muy lógica para que así sea. En el *Tristán* primigenio, de clara ascendencia céltica y también con influencias grecolatinas e, incluso, orientales, el peso del cristianismo se encontraría totalmente ausente. Ello implica que no debió existir tanto énfasis en el tema del pecado por parte de civilizaciones más liberales que la que nos encontramos en el Occidente europeo del

---

<sup>115</sup> No podemos pensar, por ello, que Eilhart no trate de exculpar a los amantes. Al igual que Béroul, siempre lo hace aludiendo a los efectos que ejerce el filtro de amor sobre la joven pareja: “Pour la description du problème principal -le conflit entre amour et mariage- Eilhart se montre bizarrement schizophrène. D’un côté, la matière tristanienne le contraint à décrire le caractère inviolable de l’amour entre Tristan et Iseut, de l’autre côté il s’efforce de laver ses personnages principaux Tristant et Isalde moralement de la tache de l’amour adultère, en ne cessant de rappeler les effets du philtre” (Spiewok, 1987: 383)

siglo XII. Eilhart, en tanto que autor más cercano de lo que debió ser el poema inicial, no contamina la obra con ninguna ideología personal en torno al pecado y a la censura religiosa. Se alude, por supuesto, al tema, porque, como hemos reflejado, la civilización occidental europea ya había empezado a sufrir el yugo de la represión, pero la *escena* se presenta en la versión alemana sin darle mayor énfasis. La falta que cometen Tristán e Isolda es, más bien, social, como lo fuera ya en los mitos y leyendas primitivas que dieron origen al *Tristán*. Es Béroutl quien está mostrando una desviación de la historia originaria, dilatando mediante el empleo de la *escena* algo que, en principio, sólo debió aparecer meramente aludido.

Vemos, pues, que la ideología personal de cada autor puede llegar a convertirse en un rasgo determinante en la elección y privilegio de unas *escenas* frente a otras en las diferentes versiones analizadas. Eilhart, en tanto que más apegado al ámbito de lo bélico, muy posiblemente influido por su carácter germánico y también por el hecho de ser él mismo caballero de la corte de Brumswick y vasallo de Henri le Lion, según ha señalado Muret (1887: 288), es lógico que privilegie las *escenas* bélicas en las que el héroe se muestra como un perfecto vasallo de su señor, ya sea éste Marco o el rey Héfélín. Sin embargo, y al igual que el resto de autores analizados, Eilhart también sabe privilegiar las *escenas* de amor. No en vano se le ha llegado a considerar uno de los creadores de la *epopeya cortés*: “L’auteur du *Tristan* partage avec celui de l’*Énéide* l’honneur d’avoir créé le style de l’*épopée courtoise*” (Muret, 1887: 289). Es lógico que así sea, ya que si en Francia los usos y costumbres de la *cortesía* y de la *fin’amors* hacen de la relación amorosa un problema capital, un movimiento paralelo surge en Alemania con el nacimiento y desarrollo de la *Minne*, definida como “l’expression d’une passion humaine sensuelle, d’une victoire sur toute déformation ascétique de la personnalité humaine et l’affirmation du sens de la beauté: elle est aussi la fête de l’Éros” (Buschinger, 1986: 20). Así, nos encontramos numerosas *escenas* de amor en la versión de Eilhart. Una de las más intensas tiene lugar en el momento en que Tristán e Isolda, tras haber ingerido el filtro de amor, empiezan cada uno, en un largo monólogo, a preguntarse si han de declarar su amor al otro o, por el contrario, deben esconderlo por miedo al rechazo. Eilhart dilata así la *escena* para culminarla con la unión carnal de los amantes, punto climático en la historia (Eilhart von Oberg, 1995: 295-300). Otra de las *escenas* privilegiadas será el exilio de los amantes en el bosque (Eilhart von Oberg, 1995: 321-328), lugar en el que conocerán la felicidad y el arrepentimiento. A partir del momento en que Isolda es custodiada por Marco, las *escenas* de amor entre los jóvenes

serán más breves, aunque no menos intensas y llenas de acción e intriga para el lector. Cabría destacar, en este sentido, el regreso de Tristán a la corte de Marco disfrazado de loco para encontrarse con la reina y disfrutar así de su amor (Eilhart von Oberg, 1995: 378-381). Su duración, como podemos constatar, es considerablemente menor.

Sin embargo, las *escenas* de amor no sólo atañen a Tristán e Isolda. Eilhart también alude a los escauceos amorosos de Kéhénis con la bella Gimelin (Eilhart von Oberg, 1995: 351-353) y, después, con Gardilye, con quien sí llegará a materializar su amor, pese a que la muchacha esté casada (Eilhart von Oberg, 1995: 368-370). En cualquier caso, por la duración de estas *escenas*, podemos constatar su carácter secundario si consideramos la duración que presentan las *escenas* de amor entre Tristán e Isolda.

Como ya habíamos empezado diciendo en torno a la *velocidad narrativa*, en la versión de Eilhart, ante todo, prima la inconstancia. Así, aunque el *ritmo del relato* sea, por lo general, rápido y, aunque Eilhart prime la acción mediante la alternancia *sumario-escena*, lo cual aproxima su versión a la de Béroul, también es común que aparezcan *pausas descriptivas* o *reflexivas* que detienen por completo la *velocidad narrativa*. Hemos de señalar al respecto que, aunque no sean tan extensas como las de las *versiones cortesas*, especialmente si nos referimos a la versión de Gottfried von Strassbourg, sí deberemos tomarlas en consideración por su relevancia en la obra. Si nos ceñimos al estudio del *segmento descriptivo*, nos daremos cuenta de que, a menudo, las *descripciones* que aparecen en el *relato* nos remiten a un contexto aristocrático y cortesano de opulencia y riqueza. Así se pone de manifiesto, por ejemplo, cuando el *narrador* describe ampliamente y con lujo de detalles los ricos vestidos de la nobleza:

(...) au matin, les nobles seigneurs revêtirent de splendides vêtements taillés dans la paille, le vair et l'hermine et bordés de larges bandes de zibeline, habits qu'ils avaient apportés en grand nombre du royaume du roi Marck. Des fourrures duveteuses formaient la doublure de splendides samits. Ample pelisses d'un noir de mûre, de plus bel effet, étoffes diverses, aussi belles qu'on pouvait le désirer, pierres précieuses de toutes sortes et or affiné de la plus haute qualité qui put exister de par le monde: sans mentir, toutes ces richesses se retrouvaient dans la tenue de ces seigneurs, qui les avaient apportées de Cornouailles pour tenir dignement leur rang (Eilhart von Oberg, 1995 : 291).

Si ésta es la *descripción* que se hace de los señores nobles, la caracterización de las damas cortesanas no difiere, en absoluto, de la de los señores. Todo el afán del *narrador* es, pues, evocar el contexto de riqueza y opulencia que caracteriza el mundo

de la corte. Esta es la imagen que encontramos en la *descripción* del cortejo de la reina, *descripción* que, como en Thomas, llega a adquirir, incluso, tintes hiperbólicos:

La noble reine avait ordonné le cortège de telle façon que chaque dame accompagnée d'un jeune seigneur à la figure avenante ou d'un beau chevalier (...) Les dames portaient de longs manteaux, les plus beaux que l'on pût acheter, et des parures d'or. Elles étaient magnifiquement vêtues et leurs cheveux étaient joliment tressés. Elles étaient toutes mieux habillées et plus agréables à regarder les unes que les autres (Eilhart von Oberg, 1995 : 348).

Sin embargo, no podemos decir que la *descripción* sea muy común en el texto. De hecho, y contrariamente a lo que ocurría en Gottfried, son muy ocasionales y breves las *descripciones* que atañen al físico de los *personajes*. Así, mientras que Gottfried von Strassbourg evocaba con lujo de detalles la belleza, cortesía y sabiduría de Tristán o Isolda, Eilhart lo hace en unas breves líneas. Veamos con qué sencillez se lleva a cabo la *descripción* de Isolda:

Elle se distinguait par sa beauté, son savoir et la perfection de ses manières. Elle s'entendait à faire ce qui vaut honneur et bonne réputation. Elle était courtoise et pleine d'entrain, d'une gaieté qui savait éviter l'exubérance. De partout on la consultait. Elle passait pour être le meilleur médecin du pays (Eilhart von Oberg, 1995 : 277).

La diferencia entre ambas versiones alemanas se debe, en gran medida, el afán de Gottfried por aprovechar la más mínima ocasión para hacer gala de su retórica y su virtuosismo poético. De ahí que las *descripciones* y *segmentos reflexivos* por parte del *narrador* no sólo son más numerosos, sino que en su apariencia se muestran mucho más amplios y cuidados. Destaca como excepción la larga *pausa reflexiva* en la que Eilhart desarrolla y diserta en torno a uno de los temas capitales tanto en su versión como en el texto francés de Béroul, la envidia y la mezquindad frente a la rectitud y el buen hacer:

Il en va souvent de même de nos jours: beaucoup de personnes de valeur font cette expérience que de petits esprits refusent de reconnaître leurs mérites et sapent leur réputation quand ils entendent faire leur éloge. Pourtant, comment ces personnes peuvent-elles apporter la contradiction si elles n'ont pas été témoins des faits évoqués? Pareille conduite est d'une parfaite duplicité et d'une déloyauté sans nom: soyez-en bien conscients, car on n'a jamais vu personne acquérir du renom en agissant de la sorte. Pensez à ce qui apporte de la considération et méprisez la mesquinerie. Ceux qui aiment profondément l'honneur et qui, par conséquent, le recherchent connaissent en retour le bonheur et le succès, et ils peuvent en outre obtenir une part non négligeable de ce que leur cœur désire. Ils méritent toute la réussite possible. L'homme valeureux et loyal qui souhaite au plus profond de lui-même agir avec discernement tout en respectant les règles du savoir-vivre devrait légitimement être épargné par la jalousie des esprits mesquins. Mais ces derniers ne peuvent

s'empêcher de lui en vouloir. En revanche, le Dieu du ciel est favorable à lui comme à tous les gens du bien, et cette faveur, c'est en de multiples occasions qu'il a su la gagner et qu'il la gagne encore. Cependant, les envieux ont tellement concentré leur haine sur lui qu'ils le supprimeraient avec plaisir si les dames étaient prêtes à l'accepter. Tel est l'empire de la jalousie que les médiocres nourrissent à l'encontre des gens de valeur pour la seule raison que ceux-ci se comportent de façon méritoire (Eilhart von Oberg, 1995 : 305).

A pesar de la larga *pausa reflexiva* que acabamos de ver, hemos de señalar que el *ritmo del relato* en Eilhart es mucho más rápido que en autores como Gottfried von Strassbourg o, incluso, Béroul, igualmente caracterizado por privilegiar la acción frente a la *descripción* o la *reflexión*. No en vano Eilhart es capaz de relatar toda la vida de Tristán, desde su nacimiento hasta su muerte, aludiendo, incluso, a episodios como el enterramiento de Tristán e Isolda y el nacimiento en sus tumbas de una vid y un rosal que se unirán para siempre, en una versión que no supera los diez mil versos, mientras que la de Gottfried, por ejemplo, se dispone a acometer la misma tarea en una versión que, pese a contar con casi veinte mil versos, queda inconclusa.

Finalmente, y para acabar con el análisis de la *coordenada temporal*, nos ocuparemos del estudio de la *frecuencia*. A este respecto, el rasgo más característico en la mayor parte de las versiones estudiadas (quizás en Eilhart en menor medida), teniendo en cuenta las continuas *anticipaciones* y *retrospecciones* que ya hemos analizado con anterioridad, es la alternancia entre una *frecuencia singulativa* y una *frecuencia repetitiva*. Así pues, vemos cómo determinados eventos, aquellos que resultan claves en el devenir de la leyenda, se relatan en más de una ocasión. Tal es el caso del encuentro clandestino de los amantes bajo el pino, que se repite comúnmente en la versión de Béroul [vv. 298-319, 345-369, 381-384, 400-458], el momento en que, en la versión de Thomas, los amantes beben el filtro de amor en el mar [“Premiers Aveux d’Amour”, vv. 38-74, 223-236], los acuerdos a los que Tristán había llegado para pedir la mano de Isolda en Gottfried (1995: 498 y 524) o la manera en la que Isolda descubre que Tristán es el asesino de su tío, también en la versión de Gottfried (1995: 518 y 525), siendo este último *relato* el que aparentemente presenta una mayor *frecuencia iterativa*. Una clara excepción a lo dicho, en cambio, la encontramos en la versión de Eilhart von Oberg. La casi inexistente presencia de *analepsis* y *prolepsis* hace que el *relato* de Eilhart se caracterice por presentarnos una *frecuencia singulativa*, mientras que el resto de autores vistos (Thomas, Gottfried y, especialmente, Béroul) repiten motivos o, incluso, llegan a contar una misma *escena* en varias ocasiones. No nos parece capricho de Eilhart el haber elegido este tipo de *frecuencia* en su *relato*.



Antes bien, se trata de un procedimiento necesario en el que prima la evolución lineal de los hechos y la concisión a la hora de narrarlos. Sólo así le es posible abarcar una historia tan amplia en una versión que no supera los diez mil versos.

## 5. EL NARRADOR, LAS FUNCIONES NARRATIVAS, LA EVALUACIÓN Y EL PROBLEMA DE LA FOCALIZACIÓN EN EL RELATO

En general, la presencia del *narrador* está muy marcada en las cuatro versiones, aunque de manera más especial en los casos de Thomas y Gottfried von Strassbourg. En estos dos últimos *relatos* (también en Eilhart y Béroul, pero en menor medida, pues no suelen introducir ninguna ideología o, al menos, no directamente) el *narrador* se implica en la *historia narrada* a través de toda una serie de *digresiones* o *segmentos reflexivos*, con los que evalúa la condición humana y algunos de los sentimientos que giran en torno a ella, como es el caso del amor, la venganza, el odio, el dolor, la envidia, etc. De todas formas, del estudio concreto de este proceso de *evaluación* nos ocuparemos más adelante.

El análisis del *narrador* y del *status* que ocupa en la obra va a ser uno de los elementos fundamentales para comparar una vez más la versión de Béroul y Eilhart, por un lado, con la de Thomas y Gottfreid, por otro, para ver qué elementos hay en común y qué puntos de divergencia entre las cuatro versiones.

En primer lugar, con respecto al tipo de *narrador*, cabría decir que en los cuatro casos nos encontramos con un *narrador extradiegético*, es decir, fuera de la *diégesis* o *historia narrada*. Tanto en Béroul y Eilhart como en Thomas y Gottfreid, la historia está contada por un *narrador* que se sitúa fuera de ella, que se mantiene al margen de la misma. Por un lado, en estas cuatro versiones nos encontramos con un *narrador heterodiegético*, pues todos los *relatos* están escritos en tercera persona. Es más, podríamos hablar de *narrador heterodiegético* y *extradiegético* en las cuatro versiones analizadas, ya que el *narrador* se sitúa fuera de la *diégesis*, pero, en multitud de ocasiones, podrá intervenir, alterando el *ritmo del relato* y expresando su subjetividad, como ya hemos visto en la *coordenada temporal* con el estudio de la *pausa reflexiva*. Dichas intervenciones se llevan a cabo mediante una primera persona, sin que por ello tengamos que pensar en la existencia de un *narrador homodiegético* obligatoriamente. Este último aspecto nos permite establecer una primera diferencia, ya que en las versiones de Béroul o Eilhart predomina claramente la presencia de un *narrador heterodiegético*, donde las intervenciones en primera persona son mínimas y de

relevancia casi nula, puesto que no implican una idea de *reflexión* o *evaluación* por parte del *narrador*, sino una idea de duda o subjetividad con respecto al dato concreto que se ofrece (principalmente en la versión de Béroul) o un claro afán de dar fe sobre la veracidad de la historia que se nos está contando y también de mostrarnos alguna duda sobre la misma (en la versión de Eilhart):

Tristan s'apue, ce m'est vis;  
Demente soi a lui tot sol :  
(Béroul, 1989: 34) (vv. 236-237).

[Tristan est appuyé, ce me semble, et se lamente pour lui tout seul]  
Oez com il se sont couchiez :  
Desoz le col Tristan a mis  
Son braz, et l'autre, ce m'est vis,  
Li out par dedesus geté  
(Béroul, 1989: 106) (vv. 1816-1819).

[Écoutez comment ils se sont couchés! Elle glissa un bras sous la nuque de Tristan et l'autre, je pense, elle le posa sur lui]  
Quar Gouernal, ce m'est avis,  
S'en ert alez o le destrier  
Aval el bois au forestier  
(Béroul, 1989 : 106) (vv. 1832-1834).

[Car Gouernal, il me semble, était parti à cheval chez le forestier, à l'autre bout de la forêt]  
De Cornouailles, si je suis bien informé, personne ne pouvait se rendre dans leur pays sinon par voie de mer (Eilhart von Oberg, 1995 : 277).  
Je peux l'affirmer en toute certitude: n'y demeurèrent que les deux jeunes gens et l'amour. J'ignore lequel des deux parla d'abord; ce que je sais, en revanche, ce que chacun s'ouvrit à l'autre de son état et que tous deux furent rétablis avant que vînt pour eux le moment de se quitter (Eilhart von Oberg, 1995 : 299).  
Je peux vous le certifier, Tristant fit pleuvoir des coups furieux sur son adversaire, dont le heaume fut mis en piteux état (Eilhart von Oberg, 1995 : 339).

Sin embargo, en la versión de Thomas y en la de Gottfried von Strassbourg las intervenciones del *narrador* en primera persona son mucho más frecuentes, extensas e importantes, ya que, a menudo, conllevan, ora de manera implícita ora de manera explícita, una clarísima idea de *evaluación* o *reflexión* de los hechos narrados (principalmente en Gottfried von Strassbourg). En efecto, esta presencia más que constatable de la primera persona está muy en consonancia con la relevancia de las *digresiones* y los comentarios del *narrador*, quien expone de manera didáctica y detallada sus teorías sobre la concepción amorosa, alternándolas y ejemplificándolas en la *narración* de los acontecimientos relativos a la leyenda. Así, el amor de Tristán e Isolda se convierte, a nuestro entender, en abanderado del ideal amoroso del que tanto en la versión de Thomas como en la de Gottfried se intenta establecer una tesis. Con respecto a esta idea, nos gustaría tener en cuenta las aportaciones de Baumgartner, quien

califica la versión de Thomas como “un discours sur l’amour, sa nature, ses effets, où se répondent, d’un fragment à l’autre, la voix des personnages et celle du narrateur” (1987: 82). Esta misma idea, desde luego, también puede apreciarse en la versión de Gottfried. Sin embargo, en el *relato* de Thomas existe paradójicamente una actitud de distanciamiento con respecto al conocimiento directo de la historia, ya que, para mostrar su ideología del *amor cortés*, el *narrador* se sirve principalmente de los largos monólogos de los amantes. A este respecto, De Riquer anota:

Los largos monólogos de Iseo y Brangien nos evocarán otros momentos de la historia. La técnica literaria de Thomas d’Angleterre, su maestría, se encuentra, precisamente, en estos monólogos, largos y reveladores, y en las frecuentes intervenciones personales. Los conflictos más íntimos del hombre: la fidelidad, los celos, la necesidad de la presencia de la persona amada se representan en los pensamientos o en las palabras a media voz de Tristán, Iseo y Brangien. Por su parte, Thomas analiza el conflicto de la relación entre los amantes, pero no diagnostica y emite juicios personales <<porque esto a mí no me atañe>> o <<porque no puedo comprobarlo>> (1987: 172).

Sin embargo, esto no es siempre así. La actitud de distanciamiento suele ser la tónica general, pero también hay ocasiones en las que el *narrador* no puede sustraerse al hecho de avalar con su propia experiencia el análisis de sentimientos y situaciones que propone en torno a la naturaleza del amor. Citemos el siguiente ejemplo, donde constataremos perfectamente esta actitud dicotómica por parte del *narrador*, puesta de manifiesto mediante el empleo de la primera persona:

A molz ai veü avenir,  
Quant il ne puent lor desir  
Ne ço que plus aiment aveir,  
Qu’il se pristrent a lor poeir,  
Par destrece funt tel faisance  
Dunt sovent doblent lor grevance;  
E quant se volent delivrer  
Ne se poent desencombrer.  
En tel fait e en vengement  
E amur e ire i entent,  
Ne ço n’est amur ne haür,  
Mais ire mellé a amur  
E amur mellé od ire.  
Quant fait que faire ne desire  
Pur sun buen qu’il ne puet aveir,  
Encontre desir fait voleir  
(...)

(Thomas, 1989 : 356) (*Le Mariage de Tristan*, vv. 346-361)

[J’ai constaté que bien de gens, lorsqu’ils ne peuvent réaliser leurs désirs ni posséder ce qu’ils souhaitent, se font prendre au piège de leur propre inclination et, dans leur malheur, ils commettent des actes qui redoublent leurs tourments.

Quand ils veulent s'en délivrer, ils ne peuvent plus ôter leurs liens. Dans cette conduite et ce ressentiment se trouve à la fois de l'amour et de la colère mais ce n'est ni de l'amour ni de la colère. Quand on fait ce qu'on ne désire, c'est l'inclination qui agit à l'encontre du désir (...)]

Como vemos, a través de la introducción de una primera persona, el *narrador* en Thomas expone su tesis sobre la contradictoria conducta del alma humana, introduciéndonos juicios de carácter evaluativo. Sin embargo, en otras ocasiones, la primera persona del *narrador* tiende a alejarse de los hechos e incide en su imposibilidad de evaluarlos, teniendo en cuenta el desconocimiento que presenta de los mismos. Nos referimos, evidentemente, al momento en que el *narrador* habla del sufrimiento que el amor provoca en los cuatro protagonistas (Marco, Isolda la Rubia, Tristán e Isolda de las Blancas Manos) y la tortura a la que continuamente los somete, utilizando la tercera persona para llevar a cabo su análisis y la primera para incidir constantemente en el hecho de que él no puede sentirse identificado con ello. En cierto modo, pues, es tomar una actitud de distancia (aunque realmente sólo se trata de un distanciamiento irónico o fingido) que contrasta con el ejemplo anterior:

Quel d'aus quatre a greignor angoisse,  
Ne la raisun dire ne sai,  
Por ce que esprové ne l'ai.  
La parole mettrai avant,  
Le jugement facent amant.  
Al quel estoit mieuz de l'amor  
Ou sanz lui ait greignor dour.  
(...)  
Ne sai se rien de delit set  
Ou issi vivre aimme ou het ;  
Bien puet dire, si l'en pesast,  
Ja en son tens ne le celast,  
Com ele l'a, a ses amis  
(Thomas, 1989 : 386-390) (*La Salle aux Images*, vv. 146-195).

[Je ne sais dire lequel des quatre souffre le plus et je me sens incapable d'expliquer cela parce que je ne suis pas dans leur situation. Je me contente d'exposer la chose. Aux amants de juger lequel des quatre aime le mieux ou connaît la douleur la plus forte, faute d'être aimé (...) Je ne sais pas si elle connaît le plaisir, si elle aime ou si elle déteste ce genre de vie. Je peux dire toutefois que si cela l'ennuyait, elle n'aurait jamais caché la chose à ses amis comme elle le fait]

Se trata, pues, de una actitud un tanto paradójica la del *narrador* en Thomas. Unas veces evalúa el sentimiento amoroso más o menos directamente, pese a sus típicos “porque esto a mí no me atañe”, como apuntaba De Riquer unas líneas más arriba. Sin embargo, en otras ocasiones parece querer distanciarse de lo que sería un conocimiento profundo del amor en nuestros cuatro protagonistas, contentándose simplemente con

exponer su situación. Nada más irónico, teniendo en cuenta que a lo largo de su *relato* intenta llevar a cabo una tesis sobre la concepción del amor. Además, ¿quién mejor que él puede conocer lo que les está pasando si domina la *omnisciencia* del *relato*?

El *narrador* en la versión de Gottfried von Strassbourg es el que más comentarios se permite, llegando, incluso, a dejar a los *personajes* y a la historia en un segundo plano con el único fin de privilegiar sus concepciones sobre el amor y teorizar sobre este concepto libre y subjetivamente. Uno de los más claros exponentes de ello se aprecia en el *incipit* explicativo con el que da comienzo a la obra o en el momento posterior a la *escena* en la que los amantes ingieren la poción de amor, donde clara, detallada y sutilmente, el *narrador* reflexiona sobre el amor y las penas que éste acarrea al corazón del hombre, como si de una enfermedad se tratara. Sin embargo, no son éstas las únicas *digresiones* que el *narrador* se permite. En efecto, a menudo empleará el *segmento reflexivo* para disertar sobre la pluralidad de fuentes que versan en torno a la leyenda de *Tristán e Isolda* y la autenticidad de las mismas. Citemos algún ejemplo con el que ilustrar lo anteriormente expuesto:

Mais, j'ai entrepris une grande œuvre pour le plaisir du monde, pour la joie des nobles cœurs, des cœurs pour lesquels bat mon cœur, du monde en qui mon cœur sait lire (...)

Je le sais très bien, nombreux sont ceux qui ont donné lecture de romans de Tristan; mais il n'en est guère qui ait lu sa véridique histoire (...) Cette histoire fait aimer l'amour et ennoblit l'âme, affermit la loyauté et pare la vie de hautes qualités. Elle a l'art de donner de la valeur à une vie (...) Amour, loyauté sincère, constance, honneur et autres valeurs ne paraissent jamais aussi désirables que là où on conte un grand amour et dit les peines d'un grand tourment d'amour. Aimer est un tel don de la Fortune, une aspiration qui est la source de tels bienfaits que nul, s'il n'est passé par son école, ne conquerra mérite et estime. L'amour inspire de si hautes vies, et tant de hautes qualités viennent de lui ; pourquoi, hélas!, tous les vivants n'aspirent-ils pas à un grand amour? Pourquoi en vois-je si peu qui inspirent à porter dans leur cœur une grande passion pure pour un être aimé -et cela, simplement à cause de pauvres peines qui parfois sont au fond du cœur? (...) (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 390-392).

Finalmente, la figura del *narrador* en Eilhart von Oberg, al igual que ocurría en Béroul, no suele permitirse comentarios ideológicos o personales al hilo de la *historia narrada*. Es lógico que así sea en un *relato* que, teniendo en consideración todos los eventos que cuenta, se caracteriza por su brevedad. Hemos de reconocer, sin embargo, que muy aisladamente se permite disertar sobre los efectos del amor, rasgo que podría aproximarlos a las *versiones cortesas*, o comúnmente calificadas como tal, pero, si lo hace, se sirve de la voz del *personaje*. El ejemplo más claro lo encontramos en el largo

monólogo de Isolda sobre la injusticia del amor y los perniciosos efectos que le acarrea al ser humano. Sin embargo, el *narrador* no es tan neutro o indirecto a la hora de abordar problemas de otra índole, como son la envidia o la mezquindad del ser humano:

Pensez à ce qui apporte de la considération et méprisez la mesquinerie (...) L'homme valeureux et loyal qui souhaite au plus profond de lui-même agir avec discernement tout en respectant les règles du savoir-vivre devrait légitimement être épargné par la jalousie des esprits mesquins (...) Cependant, les envieux ont tellement concentré leur haine sur lui qu'ils le supprimeraient avec plaisir si les dames étaient prêtes à l'accepter. Tel est l'empire de la jalousie que les médiocres nourrissent à l'encontre des gens de valeur pour la seule raison que ceux-ci se comportent de façon méritoire (Eilhart von Oberg, 1995 : 305).

A continuación, pasaremos a ocuparnos del estudio de las *funciones del narrador* en las versiones elegidas. En este orden de ideas, nos gustaría decir que en los cuatro *relatos* analizados será el *narrador* quien dirija el hilo conductor de la *narración*, a veces *in extenso* (*función representativa*), es decir, con la intencionalidad directa de contar una historia, como se puede ver, por ejemplo, en Gottfried von Strassbourg o, especialmente, en Eilhart von Oberg:

Et qui maintenant désire qu'on lui conte leur vie, leur mort, leurs joies, leurs peines, tienne prêts son cœur et ses oreilles; il aura tout ce qu'il désire (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 392).

Puisque je suis amené à conter une histoire à la demande de personnes ici présentes, je dirai tout d'abord que c'est avec plaisir que je vais le faire et du mieux que je pourrai (...) Soyez bien attentifs à la signification de cette histoire et ne vous impatientez pas, car voici le début (Eilhart von Oberg, 1995 : 263-264).

Sin embargo, también lo puede hacer sirviéndose del diálogo de los *personajes*. Así ocurre en las versiones francesas, aunque hemos de aclarar que no es tanto voluntad del *narrador* como una cuestión de azar. Si hubiéramos conservado completos los textos de Béroul o Thomas seguro que en su *incipit* se hubiera dejado sentir el *narrador* y no los *personajes*, como ocurre en las versiones alemanas, principalmente porque este tipo de *incipits* con la voz del *narrador in extenso* son muy comunes en la literatura medieval.

La segunda *función narratorial*, conocida como *función de control* o *régimen*, es igualmente común a los cuatro *relatos*. Así, en el caso de Béroul, podemos ver cómo el *narrador* controla la simultaneidad de las *escenas*, el momento adecuado para introducir cada una de ellas, otorga la palabra a un *personaje* y se la quita a otro y aprovecha para informar al lector / auditor del devenir de la historia en un momento concreto. He aquí unos breves ejemplos para ilustrar lo anteriormente expuesto:

Oiez du nain boçu Frocin  
 (Bérout, 1989 : 38) (v. 320).  
 [Parlons à présent du nain bossu Frocin]  
 Oez, segnors, de Damledé  
 Comment il est plains de pité  
 (Bérout, 1989 : 64) (vv. 909-910).  
 [Ecoutez, seigneurs, combien la pitié de Dieu est grande]  
 Seignors, molt avez bien oï  
 Comment Tristan avoit salli  
 Tot contreval, par le rochier,  
 Et Govenal, sot le terrier,  
 S'en fu issuz, quar il cremoit  
 Qu'il fust ars, se Marc le tenoit.  
 Or sont ensamble en la forest  
 (Bérout, 1989 : 84) (vv. 1351-1357).  
 [Seigneurs, vous avez bien entendu comment Tristan a sauté dans le vide du haut du rocher et comment Gouvenal qui connaissait bien la colline s'est enfui, de peur d'être brûlé si Marc le capturait. Maintenant, ils se retrouvent tous dans la forêt]

Ejemplos muy similares y con idénticas motivaciones los podemos encontrar en la versión alemana de Eilhart von Oberg:

Mais écoutez, je vais vous dire maintenant comment il en réchappa (...) (Eilhart von Oberg, 1995 : 279).  
 Mais maintenant que vous savez tout cela, apprenez qui étaient ces hommes qui s'étaient mis aux aguets pour observer le dragon. Qu'entreprit-il avec ses compagnons ? Eh bien, ceux qui souhaitent l'apprendre le sauront! (Eilhart von Oberg, 1995 : 286).  
 Mais il faut que vous sachiez maintenant de quelle intelligence et de quelle adresse la demoiselle fit preuve pour apprendre qui avait abattu le dragon (Eilhart von Oberg, 1995 : 287).

Esta *función de control* o *régimen* es mucho más evidente, incluso, en la versión de Thomas, presentando, eso sí, las mismas motivaciones: introducir una *escena*, informar al lector sobre el tema que se va a desarrollar, etc. Daremos algunos ejemplos que ilustren lo anteriormente expuesto para Thomas:

Que valt que l'un alonje cunte  
 U die ce que n'i amunte?  
 Dirrai la sume e la fin  
 (Thomas, 1989: 392) (*Le Cortège d'Yseut*, vv. 5-7).  
 [À quoi sert-il que je m'étende ou que je m'éloigne du sujet? J'abrège et j'en viens au fait]  
 Seignurs, cest cunte est mult divers,  
 E pur ço l'uni par mes vers  
 E di en tant cum est mester  
 E le surplus voil relessier.  
 Ne vol pas trop en uni dire:  
 Ici diverse la matyre.  
 Entre ceux qui solent cunter

Et del cunte Tristan parler,  
Il en cuntent diversement

(Thomas, 1989: 434) (*Dénouement du roman*, vv. 837-845).

[Seigneurs, ce conte est fort varié. C'est pourquoi je l'unifie par mes vers et je raconte uniquement ce qui est nécessaire: j'élimine le surplus. Je ne veux toutefois pas unifier à l'excès; ici, la matière diverge. Chez tous les conteurs, et plus particulièrement chez ceux qui racontent l'histoire de Tristan, il y a des versions différentes]

Finalmente, con respecto a Gottfried von Strassbourg, el *narrador* también se caracteriza por ejercer una evidente *función de control*, a través de la cual decide interrumpir una *escena* porque considera que la ha desarrollado bastante o porque simplemente quiere introducir un nuevo aspecto de la leyenda en su exposición de los acontecimientos. Tal es el ejemplo que a continuación ofrecemos. En él, el *narrador* decide detener el *relato* en el que se enumeran las múltiples habilidades y cualidades cortesanas de Tristán para introducir al lector en el reencuentro que tiene lugar entre Tristán y su padre adoptivo Rualt en la corte de Marco: “Mais c'est assez parlé de ce sujet! Nous allons interrompre ici ce récit, et revenir à son père, au loyal maréchal, au Rualt Tient-parole, et conter ce qu'il fit pour retrouver son enfant, après l'avoir perdu” (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 438).

En definitiva, esta *función de régimen o control* nos presenta la figura de un *narrador* (en las cuatro versiones) que no se limita simplemente a contar una historia, sino que decide privilegiar ciertos momentos de la misma, cambia el curso de ésta a su antojo e interés, organiza la configuración y estructuración de los *segmentos reflexivos* para hacer la *narración* más atrayente de cara al público lector / auditor y, en definitiva, se nos muestra como una entidad conocedora de los hechos y situaciones antes de contarlos. Estamos, pues, ante la imagen de un *narrador* cuyo punto de vista sería el de la *visión desde arriba*, es decir, en los cuatro textos analizados cabría hablar de un *narrador omnisciente*, aspecto que queda perfectamente atestiguado a través de esta *función de régimen o control* del *relato*. El *narrador* sabe lo que ha ocurrido y lo que ocurrirá, se permite juzgar a los *personajes* o privilegiarlos y enjuiciar los acontecimientos desde su perspectiva para condicionar, en cierto modo, al lector.

Resultaría conveniente señalar que esta actitud por parte del *narrador* no es sólo típica de las diferentes versiones del *Tristán* con las que hemos trabajado, sino de la literatura de la Edad Media, en general. En ocasiones, el papel del *narrador* llega a estar supradesarrollado frente al de los *personajes*, pero es lógico que así sea en una literatura en la que el peso de la tradición oral aún es muy grande. Ya volveremos a incidir al



respecto cuando estudiemos la *función comunicativa* en las versiones seleccionadas del *Tristán*.

Volviendo con la *función de control*, efectivamente, el *narrador*, tanto en las versiones de Béroul y Eilhart como en las de Thomas y Gottfried, privilegia a ciertos *personajes* con respecto a otros, a quienes evalúa y critica bajo una actitud de disonancia o antipatía. Tal será el caso de Béroul, por citar un ejemplo claro, con los tres barones felones de la corte de Marco. En este sentido, Lacy nos dice que el principal motivo que tenemos en calidad de lectores para odiar a los barones y tacharlos de felones no es otro que la actitud que el *narrador* presenta contra ellos:

In this regard, the *felons* (the lovers' enemies at court) provide an excellent illustration of Béroul's technique. He creates, indeed posits, a universe where, despite their truthfulness, the "felons" are "felons" for no reason other than that the narrator says so, and where Tristan and Isolde are to be admired as well as pitied, simply because the narrator would have it so (1985: 37).

Esta actitud de disonancia también se ve de manera especial con el enano Frocín, contra el que el *narrador* en Béroul emite sus juicios subjetivos cargados de odio y cólera:

Mandez le nain, cuis soit asis.

Et il est mot tost venuz.

Dehez ait il comme boçuz !

(Béroul, 1989 : 22) (vv. 612-614)

[ Une fois qu'il soit ici, on décidera. Le nain est arrivé presque aussitôt. Maudit soit-il, ce sale bossu!]

Esta misma actitud de disonancia y crítica por parte del *narrador* la presenta Eilhart von Oberg hacia *personajes* muy paralelos. Nos referimos una vez más al enano y a Andret, *personaje* que cumplía una función muy similar a la de Godoïne, Denoalan y Ganelón en Béroul. Contra Andret los juicios emitidos por el *narrador* sólo conllevan odio y rechazo, hasta el punto de llegar al insulto:

Ils avaient un chef, qui s'appelait Andret le Couard. Il avait le cœur si vile que rien de bon ne pouvait venir de lui. Il était, par sa mère, le neveu du roi, ce qui, en soi, faisait de lui le cousin de Tristant. Que le diable le précipite dans le Rhin! (...) Il était naturellement porté à la bassesse (Eilhart von Oberg, 1995 : 305-306).

Lorsqu'ils eurent trouvé le nain et qu'ils lui eurent dit quelles informations ils attendaient de lui, ce démon se mit à interroger les astres et déclara (...) (Eilhart von Oberg, 1995 : 309).

Cette créature malveillante lui dit alors : <<Même si, du fait quelconque stratagème, on ne s'en aperçoit pas, Tristant est l'amant de la reine, aussi sûrement que vous me voyez devant vous (...) Le nain malfaisant ajouta : (...) (Eilhart von Oberg, 1995 : 314).

El *narrador* en Thomas presenta esta misma actitud de disonancia o antipatía hacia ciertos *personajes*, pero, para alejarse y criticarlos adopta vías más indirectas, aunque las críticas lleguen a ser harto mordaces. Así, normalmente se servirá del discurso de algún *personaje* para mostrar su crítica contra otro, aunque también puede emplear el *segmento reflexivo* con valor de categorización genérica. Nos estamos refiriendo, en este último caso, al ataque en términos misóginos contra Isolda de las Blancas Manos, debido a su maldad y su odio contra el ser amado. Dentro de estas críticas también nos podríamos referir a la torpeza de Cariado como caballero a la hora de pretender a la reina Isolda con el objetivo de sustituir a Tristán:

Il esteit molt bels chevaliers,  
 Corteis e orguillus e firs,  
 Mais n'irt mie bien a loer  
 Endreit de ses armes porter.  
 (...)  
 Il est tuit ensement de vos  
 Cum fu jadis d'un perechus  
 Ki ja ne levast d'un astrir  
 Fors pur altre home coroceir ;  
 (...)  
 <<Tuit diz avez esté huan  
 Pur dire mal de dan Tristan !>>  
 (Thomas, 1989 : 172-174) (vv. 863-918).

[C'est un bon chevalier, courtois, orgueilleux, fier, mais il n'attire guère l'éloge pour sa valeur au combat (...) <<Vous ressemblez à ce bon à rien qui ne se levait de l'être que pour irriter les gens ; (...) Vous avez toujours été un oiseau de malheur, vous qui calomniez le seigneur Tristan !>>]

Ire de femme est a duter,  
 Mult s'en deit chaschuns hum garder,  
 Car la u plus amé avra  
 Iluc plus tost se vengera.  
 Cum de leger vent lur amur:  
 De leger revent lur haür;  
 Plus dure lur enemisté,  
 Quant vent, que ne fait l'amistié  
 (...)  
 Ysolt estoit suz la parei :  
 Les diz Tristan escute e ot.  
 Ben ad entendu chacun mot ;  
 Aparceüe est de l'amur.  
 El quer en ad mult grant irrur  
 Quë ele ad Tristan tant amé,  
 Quant vers altre s'est aturné  
 (...)  
 (Thomas, 1989 : 227-228) (vv. 2595-2614).

[Colère de femme est redoutable, et chacun doit y prendre garde, car où elle aura le plus aimé, elle prendra vengeance la plus prompte. À femme l'amour vient vite, mais la haine plus vite encore, et la rancune qu'elle éprouve est plus durable que l'amitié (...) Yseut était l'oreille au mur; elle a très bien entendu ce

qu'a dit Tristan. Aucun mot ne lui a échappé; elle sait maintenant. Elle en ressent une profonde rage d'avoir tant aimé Tristan quand il ne pensait qu'à une autre (...)]

Finalmente, el *narrador* en Gottfried von Strassbourg presenta esta misma actitud de disonancia o rechazo contra ciertos *personajes*, como es el enano Melot, uno de los máximos *oponentes* del amor de Tristán e Isolda. Contrariamente, presenta actitudes de consonancia o simpatía hacia los jóvenes amantes, al igual que ocurre en las versiones de Béroul, Eilhart o Thomas d'Angleterre, destacando normalmente la admiración que siente hacia ellos:

On pouvait admirer et louer en lui toutes les perfections qui font le chevalier. Tout ce qui pare un chevalier, il le possédait à profusion: la beauté de sa stature et le faste de ses vêtements s'accordaient à ravir (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 531)

En vérité, cet homme est le plus beau fleuron du sexe masculin. Ses habits comme sa tournure font de lui un homme parfait ! Vêtements et stature vont bien ensemble –tout est parfait ! (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 528)

Volviendo a la *función de control* y su relación con la *visión desde arriba* o la *omnisciencia del narrador*, diremos que en las cuatro versiones analizadas (quizá menos en la de Béroul) el *narrador* puede llegar, incluso, a detener el *ritmo del relato* para introducir un *metarrelato* de carácter explicativo (tal es el caso del *metarrelato* misógino con el que el *narrador* critica la cólera y la inconstancia femenina en la versión de Thomas, como ya hemos visto, el *metarrelato* reflexivo de índole sentimental y amorosa que el *narrador* en Gottfried explicita de manera detallada como paso siguiente a la unión de los amantes o el *metarrelato* con el que Eilhart critica la envidia y la mezquindad del ser humano).

Finalmente, esta *función de control* o *régimen* se corrobora constantemente en las cuatro versiones analizadas gracias al continuo empleo de *analepsis* y *prolepsis*, del que ya hemos dado cuenta en nuestro estudio, ofreciéndonos una vez más la imagen de un *narrador omnisciente* que ya no sólo sabe lo que ha ocurrido, sino también lo que ocurrirá.

Con respecto a la tercera *función narrativa*, se corresponde con la *función de atestación* o *testimonial*, omnipresente en las cuatro versiones, aunque de manera realmente incidente en la versión de Eilhart von Oberg. En el caso de Béroul, el *narrador* atestigua su historia atendiendo a una pluralidad previa de autores que la han contado, aunque, en gran parte de las ocasiones, éstos diverjan de lo que ocurrió realmente según la *estoire*. Atestigua, entonces, que él es el único conocedor de la

verdad, en tanto que previamente la había memorizado. Para darle mayor envergadura a esta *función testimonial*, el *narrador* llega a afirmar explícitamente que sus fuentes provienen del ámbito escrito. Citemos un par de ejemplos que constaten esta *función de atestación* en la versión de Béroul:

Ne, si conme l'estoire dit,  
La ou Berox la vit escrit,  
Nule gent tant ve s'entramerent  
(Béroul, 1989: 104) (vv. 1789-1791).

[Jamais, comme l'histoire le dit, la où Béroul le vit écrit, il n'y eut des êtres qui s'aimèrent autant]

Li conteor dient qu'Yvain  
Firent nïer, qui sont vilain;  
N'en sevent mie bien l'estoire,  
Berox l'a mex en sen memoire  
(Béroul, 1989: 80) (vv. 1265-1268).

[Les conteurs disent que les deux hommes firent noyer Yvain mais ce sont des rustres; ils ne connaissent pas bien l'histoire. Béroul l'a parfaitement gardé en mémoire]

En lo que se refiere a la *función de atestación* en Thomas, el *narrador* es igualmente consciente de las diferentes versiones que ya existían de la leyenda, pero en todo momento intenta justificar la suya como verdadera, sirviéndose, por lo tanto, de la *función de atestación*. A este respecto, nos dice Cirlot:

Es interesante el testimonio de Thomas acerca de la situación del escritor francés ante la leyenda elaborada en la oralidad. La primera consistía en una selección de la materia, muy diversificada en su transmisión oral, y en su unificación a partir del decantamiento del autor por una versión de <<Breri>>, alusión indudable a un bardo galés (1994: 86).

Acto seguido, ofrecemos el largo segmento con el que podríamos ver más claramente la *función testimonial* en la versión de Thomas d'Angleterre:

Seigneurs, cest cunte est mult divers  
E pur ço l'uni par mes vers  
E di en tant cum est mester  
E le surplus voil relessier.  
Ne vol pas trop en un dire :  
Ici diverse la matyre.  
Entre ceus qui solent cunter  
E del cunte Tristan parler,  
Il en cuntent diversement:  
Oï en ai de plusur gent.  
Asez sai que chescun en dit  
E ço qu'il unt mis en escrit  
Mes sulun ço que j'ai oï,  
Nel dient pas sulun Breri

Ky solt les gestes e les cuntes  
De tuz les reis, de tuz les cuntes  
Ki orent esté en Bretaigne.

(...)

Thomas iço granter ne volt,  
E si volt par raisun mustrer  
Qu'iço ne put pas esteer

(...)

Il sunt del cunté forsveié  
E de la verur esluingné,  
E se de ço ne volent granter,  
Ne voil vers eus estriver,  
Tengent le lur et jo le men:  
La raisun s'i pruvera ben!

(Thomas, 1989 : 434-436)(*Dénouement du roman*, vv. 837-886)

[Seigneurs, ce conte est fort varié. C'est pourquoi je l'unifie par mes vers et je raconte uniquement ce qui est nécessaire: j'élimine le surplus. Je ne veux toutefois pas unifier à l'excès; ici, la matière diverge. Chez tous les conteurs, et plus particulièrement chez eux qui racontent l'histoire de Tristan, il y a des versions différentes. J'en ai entendu plusieurs. Je sais parfaitement ce que chacun raconte et ce qui a été couché par écrit. Mais, d'après ce que j'ai entendu, ces conteurs ne suivent pas la version de Bréri qui connaissait les récits épiques et les contes de tous les rois et des tous les comtes ayant hanté la Bretagne (...) Thomas ne peut garantir cet épisode et prouvera arguments à l'appui, que cette histoire ne tient pas debout (...) Nos conteurs se fourvoient et s'éloignent de la vérité et, s'ils ne veulent pas en convenir, je ne veux pas en débattre avec eux. Ils n'ont qu'à s'en tenir à leur version, moi je m'en tiens à la mienne: on verra bien qui a raison]

En Gottfried von Strassbourg, también se nos muestra esta *función testimonial* o *de atestación*, llegando el *narrador* a disertar entre aquellas versiones que han engalanado la historia sin ser fieles a la misma, y abogando, a través de un rasgo de *intertextualidad* directo, por la versión de Thomas d'Angleterre como la verdadera versión que respeta la tradición del *Tristán*. Esta es, pues, su fuente de inspiración, atestiguada por el *narrador* como verdadero documento, que le ha permitido conocer lo ocurrido en la historia frente a lo que otros muchos han contado de manera subjetiva. La extensa cita que a continuación ofrecemos sirve como buen ejemplo para ilustrar la idea anteriormente expuesta en lo que se refiere a la *función testimonial* en la obra de Gottfried von Strassbourg:

Je le sais très bien, nombreux sont ceux qui ont donné lecture de romans de Tristan; mais il n'est guère qui aient lu sa véridique histoire.

Mais si je voulais prétendre ici que pas une des œuvres de ceux qui ont raconté son histoire ne m'a plu, je serai bien injuste. Je n'en ferai rien ; ils ont bien dit ce qu'ils avaient à dire et qui était inspiré par un noble sentiment, pour mon bien et celui du monde. En vérité, ils ont agi avec les meilleurs intentions, et ce qu'on fait avec de bonnes intentions est aussi bel et bon. Mais quand je dis qu'ils n'ont pas fait les bonnes lectures, j'ai voulu dire ceci; leur récit n'a pas

suivi la droite voie, celle qui nous enseigne Thomas de Bretagne, qui fut maître ès aventures, et qui avait lu dans les livres bretons la vie de tous les souverains et nous l'a fait connaître. Cette droite et vraie tradition qu'il nous rapporte sur Tristan, je me suis mis à la chercher avec ardeur dans les deux genres de livres, en langue romane et langue latine, et je me suis donné beaucoup de peine pour que mon poème suive la bonne direction qu'ils nous donne. Je fis ainsi maintes recherches, tant et si bien qu'enfin je lus dans un livre toute la version que Thomas nous donne de ces aventures (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 391).

Sin embargo, ya hemos dicho que es en Eilhart von Oberg donde el *narrador* presenta una mayor fijación, nosotros diríamos que se convierte casi en una obsesión por el amplio número de ejemplos que hemos encontrado, a la hora de justificar su historia y mostrar la veracidad de sus fuentes. De ahí que continuamente se enfatice la naturaleza escrita de la versión de la que parte frente a la pluralidad de testimonios orales que simultáneamente parecen estar circulando sobre el *Tristán*:

Je me propose en effet de vous conter sans déformer en rien la vérité, en respectant scrupuleusement ce que j'ai trouvé dans le livre qui lui est consacré, comment le noble Tristant vint au monde, ce que fut sa fin, quels prodiges il accomplit (...) (Eilhart von Oberg, 1995 : 263).

Le roi s'en aperçut et les regarda faire, pensif. Les oiseaux, notez bien ce fait, il est véridique, laissèrent tomber un cheveu (Eilhart von Oberg, 1995 : 282).

Elles découvrirent également un cheval carbonisé: elles l'examinèrent avec attention, mais se rendirent à l'évidence; l'animal ne provenait d'une écurie du pays. Ceci, je l'ai lu dans le livre, et je l'ai entendu aussi conter par ailleurs (Eilhart von Oberg, 1995 : 288).

(...) cependant, le livre nous dit clairement-ce que les gens nous assurent aussi – qu'ils passèrent plus de deux ans dans la forêt, sans entrer dans une ville ou dans un village (Eilhart von Oberg, 1995 : 324)

Desde luego, hemos de destacar que la *función de atestación* en los textos literarios medievales fue una práctica bastante común. Por ello, no ha de extrañarnos en absoluto la presencia de la *función testimonial* o *de atestación* en todas y cada una de las cuatro versiones analizadas :

De plus, il est tout à fait courant dans la littérature médiévale que le poète assure énergiquement être le seul détenteur de la vérité et atteste l'authenticité de ce qu'il écrit avec l'autorité de son nom ou en se référant à sa source; parfois aussi, ces interventions d'auteurs servent uniquement à garantir additions, ou interpolations, voire à masquer une suppression, bref à fournir un alibi pour défendre un point de vue personnel (Buschinger, 1971 : 224).

Si en Eilhart la *función testimonial* se hace aún más patente, podría deberse también al cuidadoso respeto que este autor parece haber mostrado hacia la obra fuente. No en vano se le ha considerado, a veces, un mero adaptador de la obra e, incluso, para un cierto sector de la crítica, a Eilhart no se le debería reconocer tanto su labor de

escritor como la de traductor (Varbaro, 1967: 48). A nosotros nos parece que es posible que la relación de Eilhart hacia su fuente fuera de respeto, pero con todas las comparaciones que hasta aquí llevamos establecidas, podemos afirmar con rigor que el *Tristán* de Eilhart es tan original como el resto de versiones analizadas y como las obras de tantos otros autores coetáneos a la época de Eilhart von Oberg: “Cependant on ne peut considérer le *Tristant* comme une version pure et simple en vers allemands de l’*Estoire*: c’est une adaptation <<créative>> de même nature que les œuvres de Hartman von Ave, Henric van Veldeken, Gottfried von Strassburg et Wolfran von Eschebach” (Buschinger, 1986: 9).

Desde luego, como Spiegok (1987: 383) señala, resulta difícil dilucidar cuáles son los méritos en la interpretación y en la recreación formal del *Tristán* en la versión de Eilhart, uno de los textos más primitivos que conservamos, por no decir el que más, al no conservar la versión de la que parte. Sin embargo, de la comparación con otras versiones (Béroul, Thomas o Gottfried, en nuestro caso) la obra de Eilhart desprende, por ejemplo, la sensación de una mayor dedicación a la trayectoria heroica y épica del protagonista masculino. De hecho, el *Tristán* de Eilhart no es tanto la historia de una pasión fatal y carnal como la historia de una vida (de ahí que se le considere un *relato biográfico*) concebida a partir de sus proezas. Por ello, el excesivo empleo de la *función testimonial* o *de atestación* ha de verse más como una técnica literaria que como una confesión verídica por parte del *narrador*.

Siguiendo con la clasificación de las *funciones narrativas*, cabría hablar seguidamente de la *función emotiva*. Con respecto a las primeras versiones, y más concretamente en el caso de Béroul, el *narrador* hace gala de esta *función* en cuantiosas ocasiones, a través de la actitud afectiva de sus comentarios y exclamaciones, que bien pueden ser positivos (hacia los amantes, por ejemplo) o negativos (hacia el enano o los barones enemigos de Tristán y la reina). En cierto modo, este aspecto ya había quedado señalado en el estudio de las actitudes del *narrador*<sup>116</sup>. Nos gustaría dar algunos de los múltiples ejemplos de la *función emotiva* en Béroul. Ello demuestra que el autor tiende a dramatizar su obra ya no sólo con el diálogo de los *personajes*, sino también con sus propias intervenciones, mediante las cuales muestra claramente su subjetividad, al no poder permanecer impasible frente a los hechos que está narrando:

---

<sup>116</sup> Véase el análisis efectuado al respecto en el apartado que sigue a la *función de control*.

Ha ! Dex, qui puet amor tenir  
 Un an ou deus sanz descovrir ?  
 (Bérout, 1989: 50) (vv. 573-574).  
 [Ah, Dieu ! Qui peut aimer un an ou deux sans se trahir?]  
 Dehez ait il conme boçuz!  
 (Bérout, 1989: 52) (v.640).  
 [Maudit soit ce bossu!]  
 Ha! Or oiez qel traïson  
 Et confaite seduction  
 A dit au roi cil nain Frocin!  
 Dehé aient tuit cil devin!  
 Qui porpensa tel felonie  
 Con fist cist nain, qui Dex maudie?  
 (Bérout, 1989: 52) (vv. 643-648).  
 [Ah ! Écoutez la traïtrisse et la perfidie que ce nain Frocin suggère au roi.  
 Maudis soient tous ces divins! Que Dieu maudisse celui qui imagina une félonie  
 comparable à celle de ce nain!]  
 Dex! Quel pechié! Trop ert hardiz!  
 (Bérout, 1989: 54) (v. 700).  
 [Dieu! Quelle erreur! Il est trop hardi!]  
 Au tresallir que Tristan fait,  
 Li sans decent, malement vait !  
 (Bérout, 1989: 56) (vv. 747-748).  
 [Tristan se met debout sur le lit. Dieu! Pourquoi fait-il cela?]  
 Ainz qu'il venist, fu en tel paine,  
 Fu ainz mais gent tant eüst paine?  
 (Bérout, 1989: 104) (vv. 1783-1784).  
 [Avant d'y venir, que de peines il connut! Existe-t-il des gens qui connurent  
 autant?]  
 Qar s'il seüst ce quë en fut  
 Et ce qui avenir lor dut,  
 Il les eüst tuéz toz trois,  
 Ja ne les en gardast li rois.  
 Ha ! Dex, porquoi ne les ocist?  
 A mellor plait asez venist?  
 (Bérout, 1989: 27) (vv. 795-800).  
 [Mais s'il avait su ce qu'il était, ce qui allait advenir, il aurait tué les trois félons,  
 sans que le roi pût les sauver. Hélas! Mon Dieu, pourquoi les a-t-il épargnés? Il  
 s'en serait trouvé mieux]

Con respecto a Bérout, la actitud del *narrador* en Eilhart es mucho más comedida, aunque, a veces, tampoco puede evitar mostrar su subjetividad, especialmente a la hora de hacer gala de su desprecio y su distancia crítica con respecto al comportamiento de algún *personaje*:

Ils avaient un chef, qui s'appelait Andret le Couard (...) Que le diable le précipite dans le Rhin! (Eilhart von Oberg, 1995 : 305).  
 Lorsqu'ils eurent trouvé le nain et qu'ils lui eurent dit quelles informations ils attendaient de lui, ce démon se mit à interroger les astres (...) C'était, je crois, son acolyte, le diable, (...) Je crois que le triste occupant de l'enfer, Satan, le diable, l'y aida (Eilhart von Oberg, 1995 : 309).



En lo que respecta a la versión de Thomas, la *función emotiva* aparece de manera más sutil, no tanto en las interrogaciones o exclamaciones, donde el *narrador* muestra de manera subjetiva su angustia y preocupación (tal es el caso de Bérout, como hemos visto), sino, más bien, en sus comentarios sobre la historia, donde adquiere gran relevancia y protagonismo. Igualmente, con esta misma sutileza aparece reflejada la *función emotiva* en la versión de Gottfried von Strassbourg a través de sus extensos comentarios sobre la *historia narrada*. A continuación, ofrecemos un ejemplo de cada autor para así corroborarlo:

Mes, merci Dieu, bien demorerent

Quant aus endormis les troverent

(Thomas, 1989 : 338) (*La rencontre dans le verger*, vv. 6-7).

[Mais, Dieu merci, le roi et le nain avaient trop tardé et trouvèrent les amants endormis]

L'Amour, le roi de tous les cœurs, le noble, l'unique est en vente dans les rues! Nous avons obligé l'Amour à nous payer tribut (..) C'est une bien misérable menterie que de tromper ses amis en se dupant soi-même! Faux amants et escrocs de l'Amour que nous sommes, pourquoi gaspillons-nous nos jours en ne donnant pas à nos plaintes d'amour le couronnement de la joie? (...) Un seul baiser des lèvres du bien-aimé, dont la douceur nous relève les plus secrets sentiments du cœur, chasse tous nos chagrins d'amour et toutes nos peines de cœur! (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 546-547).

Así pues, tanto en Thomas d'Angleterre como en Gottfried von Strassbourg resultaría mucho más conveniente hablar de *función ideológica* en lugar de *función emotiva* como tal. A la luz de lo dicho, el *narrador* tanto en Thomas como en Gottfried, sirviéndose de sus comentarios y digresiones sobre la materia amorosa, la inconstancia sobre los sentimientos humanos o el acercamiento al mal por parte del hombre, muestra su tesis al respecto. En definitiva, el *narrador* evalúa el sentido de la historia, al tiempo que lo inscribe en una escala de valores ideológicos. Como un claro exponente de esta *función ideológica*, citemos el siguiente fragmento relativo a la obra de Thomas:

Novelerei fait gurpir

Buen poeir pur malveis desir,

E le bien, que avoir puet, laissier

Pur sei el mal delitier ;

Le meilleur laisse del suen

Tuit pur avoir l'altrui mainz buen :

Ço que suen est tient a pejur,

L'altrui, qu'il coveite, a meillor

Si le bien qu'il ad suen ne fust,

Ja encuntre cuer ne l'oüst ;

Mais iço qu'avoir lui estoit

En sun corage amer ne puit

(Thomas, 1989: 352) (*Le Mariage de Tristan*, vv.256-267).

[L'inconstance fait fuir la vertu à cause du méchant désir; elle fait abandonner le bien possible pour un plaisir que l'on puise dans le mal. C'est répudier le meilleur de soi pour obtenir des choses bien moindres. Le bien qu'il possède, l'inconstant le méprise, mais il convoite celui d'autrui qu'il considère meilleur. Si le bien qu'on possède n'existait pas, on ne le détiendrait pas à contre-cœur mais tout ce que l'on possède de droit, on ne peut l'aimer en son for intérieur]

En la versión alemana de Gottfried von Strassbourg, el *narrador* adopta el tono de reflexión filosófica para exponer sus teorías acerca del amor o, más concretamente, sobre lo que concibe, en su interpretación ideológica, como verdadero amor frente al amor que es capaz de sentir el ser humano. Dicha concepción ideológica del *narrador* basada o, mejor dicho, motivada por la evolución de la relación amorosa entre Tristán e Isolda, adquiere especial relevancia si tomamos en consideración el *incipit* con el que el *narrador* nos introduce en la historia, ya que este largo *segmento reflexivo*, al que anteriormente hemos hecho alusión para iluminar la parte inicial del *relato*, había adquirido un cierto matiz enigmático para el lector. A través de las dos citas que a continuación ofrecemos, veremos cómo el *narrador* muestra su concepción ideológica sobre el tema central de la leyenda, al tiempo que ilumina el *prólogo* con el que había comenzado su versión, haciéndolo ya en forma de tesis, por lo que esta *función ideológica* en el *relato* resultará de gran relevancia:

Or il est une thèse souvent soutenue et que je serai presque prêt à accepter; que plus une âme amoureuse est occupée de récits d'amour, plus ses tourments grandissent. Je m'y rangerais, si je ne trouvais pas un argument contraire, celui qui vit un amour, si fort que cet amour fasse souffrir son cœur, son cœur n'en cesse d'être occupé. Plus l'âme est profondément éprise de son ardeur passionnée, plus elle aime (...) Qui donc est en quête d'une histoire d'amour n'aille pas plus loin. Je satisferai son désir en contant l'histoire d'amants bien nés qui firent paraître une noble passion (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 390-391).

J'ai beaucoup réfléchi sur eux deux et je le fais encore à présent et ne cesserai de le faire. Lorsque j'essaie de me représenter leur plaisir, leur ardent désir d'amour et que j'essaie de me mettre à leur place, mes aspirations et mon compagnon d'armes, le désir, déploient leurs ailes comme s'ils voulaient atteindre les nuages. Et lorsque je considère quel merveilleux, quel grand bonheur on peut trouver dans l'amour, pour peu qu'on sache chercher, quelles joies l'amour peut offrir, pour peu qu'on aime sincèrement, mon cœur se dilate aussitôt et enfle comme s'il voulait embrasser le monde entier (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 545).

Esta tarea evaluadora e interpretativa suele ponerse de manifiesto en el discurso del *narrador*, en este caso *heterodiegético*, que formula, sin embargo, sus comentarios en primera persona para llegar, incluso, a dirigirse más directamente a sus posibles lectores. En la versión de Thomas, no obstante, gran parte de los *segmentos evaluativos*

e *interpretativos* quedarán transferidos opcionalmente al discurso interno de los *personajes* de la *historia narrada* (principalmente de Tristán e Isolda), aunque el *narrador* también llega a mostrarnos esta *función ideológico-evaluativa* a través de sus comentarios en primera persona. Como un buen ejemplo del discurso interno de los *personajes* ligado a esta *función evaluativa y reflexiva*, nos gustaría destacar, por ejemplo, el largo monólogo en el que Tristán, antes de desposar a Isolda de las Blancas Manos, muestra sus contradicciones y pesares en lo que concierne a la materia amorosa, el sufrimiento que conlleva el amor en el alma humana y los problemas que implica el matrimonio cuando éste no se contrae con la persona a la que se ama verdaderamente (Thomas, 1989: 147-152). En definitiva, encontramos una ideología del amor un tanto masoquista que está muy en consonancia con la forma de pensar del propio autor. Esta ideología, en cierto modo, se enraíza con los preceptos de la *cortesía* y la *fin'amors*, aunque ahora se nos ofrece la visión de un amor un tanto paganizado, como muy bien ha señalado Payen:

Le *Tristan* de Thomas est lyrique dans la mesure où il multiplie les monologues affectifs qui développent une rhétorique familière aux troubadours et aux trouvères. Ces monologues traitent volontiers de casuistique courtoise. Le dialogue à distance entre les amants évoquerait des genres comme la *tenson* (...) Le *Tristan* de Thomas est un texte courtois, mais c'est une courtoisie païenne, qui s'est dépouillée des élans spirituels dont la *canso* occitane restait imprégnée (1989 : viii).

Con respecto a la *función ideológica* en Thomas, cabría igualmente señalar que ésta no sólo se materializa en las distintas alusiones a la temática amorosa, sino también en los diversos consejos morales que el *narrador* nos ofrece:

L'en deit, ki puet, le mal changer  
Pur milz aveir le pis laissier,  
Faire saveir, gurpir folie  
Car ço n'est pas novelerie  
Ki change pur sei amender  
U pur sei de mal oster

(Thomas, 1989: 352) (*Le Mariage de Tristan*, vv. 276-281).

[Si c'est possible, il faut troquer le mal pour le meilleur et refuser le pire; il faut agir sagement, fuir la folie car il n'est pas inconstant celui qui change dans le sens du bien et qui veut éviter le mal]

También dentro de esta *función ideológica* apreciamos en Thomas un cierto tono de misoginia en su discurso evaluativo, tal y como lo demuestran sus palabras sobre el egoísmo o la mezquindad de las mujeres:

Les dames faire le solent,  
Laissent ço q'unt pur ço que volent  
E asaient cum poent venir  
A lor voleir, a lor desir

(Thomas, 1989: 352) (*Le Mariage de Tristan*, vv. 288-291).

[Les dames se comportent souvent de cette manière: elles abandonnent ce qu'elles ont au profit de ces quelles désirent et tentent d'obtenir la satisfaction de leur désir et de leur caprice]

Ire de femme est a duter,  
Mult s'en deit chascuns garder,  
Car la u plus amé avra,  
Iluc plus tost se vengera.  
Cum de leger vent lur amur,  
De leger revent lur haïr,  
E plus dure lur enemisté,  
Quant vent, que ne fait l'amisté.  
L'amur s(e)vent amesurer,  
E la haïr nent atemperer,  
Itant cum eles sunt en ire

(Thomas, 1989: 456) (*Dénouement du roman*, vv. 1325-1335).

[Colère de femme est redoutable. Chacun doit y prendre garde car là où elle aura le plus aimé, là elle prendra la vengeance la plus prompte. Un rien fait naître leur amour, un rien fait naître leur haine. Et leur inimitié, lorsqu'elle se manifeste, dure plus longtemps que leur amitié. Elles savent mesurer leur amour mais non modérer leur haine quand elles sont en proie à la colère]

Finalmente, sólo nos queda destacar que la *función ideológica* en Thomas se hace mucho más patente al final de su versión, donde el *narrador*, al tiempo que inmortaliza y se identifica con el autor, manifiesta de manera explícita la finalidad didáctico-moral y ejemplar de su obra, dirigida a todos aquellos que conocen o han conocido lo que es el amor. La cita que a continuación ofrecemos, aunque extensa, nos ilustra a la perfección la idea anteriormente señalada:

Tumas fine ci sun escrit.  
A tuz amanz saluz i dit,  
As pensis e as amerus  
As emvius, as desirus,  
As enveisiez e as purvers,  
(A tuz cels) ki orunt ces vers.  
(...)  
Pur essample issi ai fait  
Pur l'estoire embelir  
Que as amanz deive plaisir,  
E que par lieus poissent grant troveir  
Choses u se puissent recorder:  
Aveir em poissent recorder:  
Encuntre change, encuntre tort,  
Encuntre paine, encuntre dolur,  
Encuntre tuiz engins d'amur!

(Thomas, 1989: 480) (*Dénouement du roman*, vv. 38-57).

[Thomas achève ici son histoire. Il adresse son salut à tous les amants, aux pensifs et aux amoureux, à ceux qui ressentent l'envie et le désir d'aimer, aux voluptueux et même aux pervers, à tous ceux qui entendront ces vers (...) J'ai agi ainsi pour offrir un modèle et pour embellir l'histoire afin qu'elle puisse plaire aux amants et afin qu'ils puissent, en certains endroits, se souvenir d'eux-mêmes. Puissent-ils y trouver une consolation envers l'inconstance, envers le tort, envers la peine, envers la douleur, envers tous les pièges de l'amour!]

La *función ideológica* también se hace patente en la obra de Eilhart von Oberg, aunque ni mucho menos llega a adquirir la dimensión que toma en las versiones comúnmente calificadas de *cortes* de Thomas y Gottfried. De hecho, Eilhart nunca muestra su ideología personal en torno al amor y a los efectos que éste conlleva en el ser humano. No por ello hemos de pensar que no tenga una concepción ideológica del sentimiento amoroso, pero no la pone de manifiesto directamente, sino a través del discurso directo de los protagonistas. Nos referimos, evidentemente, al extenso monólogo en el que Isolda reflexiona sobre la angustia que provoca el amor que aún no es compartido (Eilhart von Oberg, 1995: 296-298). El *narrador* en la versión de Eilhart no puede evitar, sin embargo, reflejar directamente otros aspectos y la ideología que tiene al respecto. Tal es el caso del largo *segmento reflexivo* en el que diserta en torno al problema de la envidia frente a la rectitud y el buen obrar:

Il en va souvent de même de nos jours: beaucoup de personnes de valeur font cette expérience que de petits esprits refusent de reconnaître leurs mérites et sapent leur réputation quand ils entendent faire leur éloge. Pourtant, comment ces personnes peuvent-elles apporter la contradiction si elles n'ont pas été témoins des faits évoqués? Pareille conduite est d'une parfaite duplicité et d'une déloyauté sans nom; soyez-en bien conscients, car on n'a jamais vu personne acquérir du renom en agissant de la sorte. Pensez à ce qui apporte de la considération et méprisez la mesquinerie (Eilhart von Oberg, 1995 : 305).

Otra de las *funciones* del *narrador*, patente en las cuatro versiones analizadas, es la *función comunicativa*. Si la *función ideológica* era más profusa en Thomas o Gottfried, la *función comunicativa* va a ser mucho más común en las versiones de Eilhart y Béroul. En el caso de este último, la *función comunicativa* es fácilmente constatable a partir de las numerosas apelaciones al lector o al público auditor. En este sentido, Bagot nos dice que la obra de Béroul se ha caracterizado, entre otros aspectos, por la “participation d'une <<foule>> fréquemment interpellée comme dans une chanson de geste” (1993: 18). Estas interpelaciones simplemente pretenden verificar el contacto con el lector / auditor, llamar o captar su atención en los momentos claves y mostrar, al mismo tiempo, una actitud de complicidad. Además, esta *función comunicativa* prueba, especialmente en el caso de Béroul, que la literatura en la Edad

Media tenía un carácter eminentemente oral<sup>117</sup>, por lo que continuamente se necesitaba llamar la atención en el auditor para que éste no se perdiera en el devenir de la historia. Por otra parte, estas cuantiosas interpelaciones al lector nos recuerdan el género de la épica, caracterizado, entre otros muchos rasgos, por reflejar a través de la forma ese eminente carácter oral que muy posiblemente habría supuesto su origen<sup>118</sup>. Payen, en torno al carácter épico de Béroul, señala:

La version épique se caractérise par une écriture à la fois objective et tragique. Peu d'analyses psychologiques, mais une suite de récits coupés de dialogues où prédominent les tirades. Beaucoup d'exhortations au public, qui ont pour fin de nouer entre l'auteur, l'auditeur et les personnages une participation émotive intense. La trame narrative est volontiers discontinue: le texte présente une série de tableaux. Tout ceci évoque la chanson de geste (1989 : vii).

Si a esto le añadimos, como ya vimos, la falta de conexión o transición que presentan sus *escenas*, aspecto muy del gusto de la épica, comprenderemos por qué su versión ha recibido tal apelativo por la crítica, pues su estilo se asimila, en gran medida, al de la *canción de gesta*: “Excellent conteur, Béroul s’attache surtout aux scènes essentielles de l’histoire, sans se préoccuper des moments de transition: on a pu dire que sa façon de raconter est plus proche de la parataxe épique que de la continuité narrative romanesque” (Stanescu y Zink, 1992: 41).

Nos gustaría ofrecer a continuación algunas de las múltiples exhortaciones que el *narrador* hace al público para llamar su atención:

Oiez que dit la tricherresse !  
(Béroul, 1989 : 46) (vv. 519).  
[Écoutez ce qui dit la maligne!]  
Oiez comment cele nuit sert !  
(Béroul, 1989 : 54) (vv. 702).  
[Écoutez comment il agit cette nuit-là!]  
Seignours, molt fu el bois Tristans  
(Béroul, 1989 : 98) (vv. 1637).  
[Seigneurs, Tristan séjourne longtemps dans la forêt]

---

<sup>117</sup> Sobre la relevancia que la voz ha tenido en el ámbito de lo literario, sin referirse a tal o cual género, Zumthor define la oralidad diciendo: “C’est un phénomène général qu’il convient de considérer, bien en deça de la matérialité de tel genre particulier: le phénomène de la voix humaine, comme dimension du texte poétique -dimension socioculturellement déterminée, dont la mesure exige une prise en compte de l’histoire; de l’histoire du texte mais aussi de la nôtre” (1984: 9-10).

<sup>118</sup> Si Zumthor habla de la oralidad como dimensión sociocultural que ha formado parte del hecho literario, Rychner concibe el género épico, o mejor dicho, la *canción de gesta*, en sus inicios, como un canto que se opera mediante la voz: “(...) la *chanson de geste* est appliquée au chant public par un *jongleur*. Elle est faite pour cela (...)” (1999: 10).

La versión de Eilhart también deja constancia de la participación tan relevante que el público adquiere. Por ello son numerosas las interpelaciones por parte del *narrador* para llamar su atención o verificar que no se pierde el contacto con su público. Es más, esta presencia de un público que, en principio, parece ser auditor de la historia queda explicitada desde el *incipit* mismo de la obra:

Puisque je suis amené à conter une histoire à la demande de personnes ici présentes, je dirai d’abord que c’est avec plaisir que je vais le faire, et du mieux que je pourrais (...) Soyez attentifs à la signification de cette histoire et ne vous impatientez pas, car voici le début (Eilhart von Oberg, 1995 : 263-264).  
Écoutez bien, je vais vous conter une histoire qui dit la joie et le chagrin et qui parle d’une façon jusqu’ici inconnue du goût des choses d’ici-bas et de l’amour vrai. Soyez-en d’autant plus attentifs (Eilhart von Oberg, 1995 : 264).  
(...) Mais écoutez, je vais vous dire maintenant comment il réchappa (...) (Eilhart von Oberg, 1995 : 279).  
(...) Mais il faut que vous sachiez maintenant de quelle intelligence et de quelle adresse la demoiselle fit preuve pour apprendre qui avait abattu le dragon (Eilhart von Oberg, 1995 : 287).  
(...) Mais écoutez avec quelle habileté Walwan exécuta son plan (Eilhart von Oberg, 1995 : 287).

Una vez más, la presencia del verbo “escuchar” y la inmediatez que conlleva el uso del imperativo plural dan cuenta del carácter oral con el que decíamos que se concibe la literatura medieval no solamente en Francia. No estamos afirmando que la obra de Eilhart o que la de Béroul fueran concebidas oralmente, pero, al menos, de ellas se desprende que, desde su elaboración, debieron estar destinadas a ser declamadas públicamente en voz alta. De ahí la presencia de esta dimensión oral y la necesidad de constatar continuamente el contacto entre el emisor del mensaje, el *narrador* en nuestro caso, y el auditor-receptor del mismo, en lo que más que *función comunicativa* podríamos llamar, incluso, *función fática*.

En cuanto a las otras dos versiones, es decir, la de Thomas y la de Gottfried von Strassbourg, sus interpelaciones al lector son mucho menos frecuentes, ya que estas dos últimas obras y, en especial, la de Gottfried von Strassbourg, presentan, desde un punto de vista meramente artístico, un estilo mucho más cuidado desde un ángulo de visión estrictamente formal. Además, hemos de tener en cuenta que en el caso de Thomas, inspirador de la versión alemana, su obra estaba dirigida a un público refinado y cortesano. Por otra parte, suponemos que la formación del autor debía de ser mayor que en el caso de Béroul, ya que recibió los beneficios de una educación cortesana:

C'était peut-être un jongleur<sup>119</sup> (nos referimos a Béroul); il devait être plus proche de la légende primitive et s'adresser à un auditoire assez frustre (...) Il rappelle la manière simple, rude et poignante des chansons de geste (...) Plus cultivé (en el caso de Thomas) il a vécu, comme Marie de France, à la cour d'Aliénor. Le dénouement de son roman nous montre qu'il s'agissait d'une œuvre destinée à une société raffinée (Lagarde y Michard, 1997: 48).

A esta idea, otros críticos añaden que “de todos modos, se puede afirmar con cierta seguridad, que la novela de *Tristán* de Thomas d'Angleterre se escribió (¿1170?) y posiblemente incluso por encargo suyo (nos referimos a Alienor de Aquitania) para dedicárselo a un público cortesano anglonormando” (Wisher, 1989: 207). Vemos, pues, que el público al que va dirigida la versión de Thomas bien podría haberle supuesto al autor una serie de exigencias de índole formal o estilística. Finalmente, con respecto a la diferencia o, mejor dicho, dicotomía que se establece entre el carácter “simple y tosco” con el que algunos han tendido a clasificar la versión de Béroul frente al carácter cultivado y refinado del que las versiones de Thomas o Gottfried se hacen eco, nos gustaría añadir las aportaciones de Adam en torno a esta escisión de estilo, patente, por ejemplo, en las cuantiosas marcas de oralidad de la versión de Béroul, marcas de las que la versión de Thomas está desprovista. Hemos de señalar que de esta misma dicotomía podrían participar, aunque en menor medida, los dos textos alemanes:

C'est apparemment l'œuvre d'un jongleur, peu soucieux de modes courtoises, d'une grande simplicité (...) Très peu de temps après, un Anglo-Normand, Thomas, dont le roman ne nous reste qu'en plusieurs fragments, reprend le sujet de manière différente, jouant de la pitié du lecteur (...) en analysant, dans le goût courtois, les réactions affectives, et atténuant les rudesses de la légende (1972 : 20).

Vemos, pues, la utilidad de hablar de la *función comunicativa*, ya que, aparte de las implicaciones que ésta conlleva en el *relato*, nos ha permitido establecer una clarísima y muy pertinente diferencia entre las versiones de Béroul y Eilhart, por un lado, y las de Thomas y Gottfried, por otro. Sin embargo, aún nos queda una última

---

<sup>119</sup> La distinción entre *jongleur* (Béroul) y *clerc* (Thomas o Eilhart) resulta bastante relevante. En efecto, un *juglar*, definido por Payen como un “exécutant” (1990: 301) o por Buschaert como “sorte d’amuseur itinérant, qui pret sa voix à l’oeuvre devant le public des cours ou des villes” (1994: 19), presupone un nivel de cultura menos formal que el de un *clérigo*, definido por Buschaert como “une figure importante de la Société Médiévale. Il est à la fois homme d’église, au sens où il a reçu la tonsure, et homme de savoir car, contrairement au laïque il est lettré, il sait lire et connaît le latin. On désignera donc comme <<clerc>> aussi bien le prêtre que le moine, le maître ou l’étudiant des écoles urbaines et des universités” (1994: 19). El *clérigo* tiene adquirida, entonces, una mayor formación intelectual. Con respecto a Gottfried, es de suponer, como nos dice Bern Dietz, que se trata de un *meister*, es decir, “quien había pasado por las siete artes liberales hasta acceder al grado de magister, que es equivalencia exacta del término alemán. Ello explicaría a la perfección la extraordinaria cultura y erudición exhibidas por el autor de *Tristán e Isolda* (se refiere a Gottfried von Strassbourg), que revela amplios conocimientos de teología, música y jurisprudencia” (1987: xi).



*función* por analizar, la *función performativa*. Igualmente, esta *función* se hace extensible a las cuatro versiones analizadas, ya que en todas ellas, ora de manera directa ora de manera indirecta, el *narrador* no sólo pretende contar una historia, sino que, al mismo tiempo que la cuenta, lleva a cabo un acto performativo, concretamente el de moralizar, adoctrinar y seducir a su lector o público auditor. En el caso de Béroul, la moral tiende hacia la prohibición, dado el enorme peso de la religión, de la idea de pecado y de lo que se entiende como norma u orden socialmente establecido. Eilhart también busca moralizar y adoctrinar sobre la ética caballeresca y sobre el comportamiento humano en general, oponiendo el Bien frente al Mal o la envidia frente a la rectitud. Finalmente, Thomas o Gottfried von Strassbourg moralizan e intentan seducir, sobre todo a aquellos que aman, acerca de los efectos que acarrea en el espíritu humano el sentimiento amoroso, llegándose, incluso, en Thomas a equiparar *valores* como amor y razón. Nos dice Badel sobre esta cuestión: “ (...) seul Thomas, à ce sujet, est parfaitement clair. Il n’hésite pas à faire d’amour et de raison deux synonymes”<sup>120</sup> (1969: 84).

En definitiva, tal y como hemos podido señalar en los cuatro *relatos* analizados, existe una rica y variada tipología de *funciones narrativas*. Este aspecto no nos llama especialmente la atención si tenemos en cuenta que aún nos encontramos en un estadio de la literatura bastante primitivo, en el que la categoría del *personaje* está empezando a configurarse como una entidad que supera el mero estereotipo. Podríamos decir que la excesiva relevancia del *narrador* en la obra medieval va en detrimento del desarrollo del *personaje*, máxime cuando se trata de un *narrador omnisciente* que, a veces, deja de lado la historia para darnos a conocer sus opiniones concretas, sus ideas, etc. Se trata de un *narrador* que todo lo controla y todo lo sabe, con afán de un protagonismo que se hace patente a través de esta rica escala de *funciones narrativas*.

Llevada a cabo esta breve reflexión sobre las *funciones narrativas* en las obras seleccionadas, sería conveniente abordar el estudio de la *focalización* en el *relato*. En lo que concierne a este punto tanto la versión de Béroul como la de Eilhart, Gottfried o Thomas nos presentan la imagen de un *narrador-sujeto-focalizador* que centrará su atención sobre los *personajes*, meros *objetos focalizados* en el *relato*.

La *focalización* en las cuatro versiones del *Tristán* que aquí analizamos parte, como ya hemos dicho, de un *narrador-sujeto-focalizador* que sabe más que el *personaje*

---

<sup>120</sup> Para corroborar esta identificación entre amor y razón nos remitimos al *relato* de Thomas, concretamente a [*Le Mariage de Tristan* ( vv. 589-622)].

sobre el devenir de la historia. Por lo tanto, nos encontramos ante un caso de *focalización cero*, *focalización omnisciente* o *visión por detrás*. A través de esta actividad de *focalización*, los *personajes* se convierten en meros *objetos focalizados*. El lector conoce la historia a través de la perspectiva del *narrador*, si bien, en ciertas ocasiones (en menor medida, en Béroul y Eilhart y, en mayor medida en Thomas y Gottfried von Strassbourg) llegamos a acceder a la interioridad del pensamiento de ciertos *personajes* (en especial, Tristán e Isolda), lo cual no es sinónimo de estar hablando de *focalización interna* o *narración actorial*, ya que en todo momento prevalece el punto de vista del *narrador*. Él es quien penetra en la psicología interna del *personaje*. Citemos algunos ejemplos de acceso a la interioridad de este último:

Li rois de l'arbre est devalez ;  
 En son cuer dit or croit sa feme  
 Et mescroit les barons du reigne,  
 Que li faisoient chose acroire  
 Que il set bien que n'est pas voire  
 Et qu'il a prové a mençonge  
 (Béroul, 1989 : 36) (vv. 286-291).

[Le roi descend de l'arbre. Dans son cœur, il se dit que désormais il croit sa femme et non plus les barons du royaume; ils lui ont fait croire une chose dont il sait bien qu'elle n'est pas fondée et dont il a constaté le caractère mensonger]

Il en sunt tuit lié a joius  
 Fors sul Tristran l'amerous,  
 Car s'il alast par son voleir,  
 Grant tens ne la vousist vëer ;  
 Mielz en amat Ysolt en mer,  
 Ses enveisures demener

(Thomas, 1989 : 334) (*Premiers aveux d'amour*, vv. 95-100).

[Tous se réjouissent à la seule exception de Tristan l'amoureux; s'il avait pu faire à sa guise, il n'aurait pas revu la terre avant longtemps; il aurait pour sa part préféré faire l'amour avec Yseut sur les flots et voir se poursuivre son plaisir]

La reine s'en alla, soupirante et plaintive, aimante et éprise d'amour. Son désir d'amour inassouvi lui emplissait le cœur et le corps d'une profonde douleur. Tristan, lui aussi, s'en alla en proie à une amère tristesse et pleurant à chaudes larmes. Mark quant à lui était assis sur son arbre triste et accablé; au fond de son cœur il souffrait d'avoir fait peser d'aussi graves soupçons sur son neveu et son épouse (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 578-579).

La reine, cependant, comprit tout de suite, ce qu'il voulait dire. Elle se mit à pleurer de joie, au point que les larmes ruisselaient sur son visage. Écoutez ce qu'elle fit. Elle se rendit dans sa chambre; allant au-devant de ses souhaits, Pilose vint la retrouver sans tarder et lui rapporta ce que Tristant l'avait chargé de lui dire. Les peines que la dame avait pu endurer s'envolèrent, mais elle souffrit toutefois à l'idée qu'elle ne pourrait pas retrouver avant que l'hiver ne fût passé celui qui était l'homme le plus digne d'être aimé d'une femme (Eilhart von Oberg, 1995 : 361).

Sin embargo, en el caso particular de Thomas bien podríamos decir que nos encontramos a medio camino entre un *narrador* que parece saber tanto como el *personaje* y un *narrador* que sabe más que el *personaje*. Un claro exponente de esta idea lo encontramos en la siguiente cita, en la que el *narrador* participa de la misma duda que Tristán sobre su futuro matrimonio:

Molt est Tristans en grant anguisse  
De cest'amur que faire poisse,  
En grant estrif e en esprove.  
Altre raisun nule n'i trove  
Mais qu'il enfin volt assaier  
S'encuntre amur poisse delitier,  
Se par le delit qu'il volt  
Poisse entroblier Ysolt,  
Car il quide qu'ele oblit  
Pur sun seigneur u pur delit

(Thomas, 1989: 348) (*Le Mariage de Tristan*, vv. 184-193).

[Tristan est en proie à une profonde angoisse. Cette amour pour lequel il ne sait que faire le plonge dans un long débat intérieur et une grande épreuve. Il ne trouve pas d'autre solution que d'essayer de trouver son plaisir contre l'amour. Par le plaisir qu'il recherche, il pourrait ainsi oublier Yseut, car il pense qu'elle l'oublie à cause de son mari et du plaisir qu'il lui donne]

En Thomas y en Gottfried von Strassbourg, el *narrador* penetra en los más íntimos pensamientos de los *personajes*, analizando sus causas para desarrollar su reflexión teorizada sobre el amor o la inconstancia de los sentimientos humanos. También recurre a la *prolepsis* o anticipación de los hechos que ocurrirán en el *relato*. Sin embargo, la *omnisciencia* y el *grado de focalización* cero más evidente aparecerá, sin duda alguna, en el *narrador* de Béroul, en cuya versión el control sobre la *narración* dará curso a toda clase de comentarios, *analepsis* y *prolepsis*. En definitiva, contamos con un *narrador* cuya *visión desde arriba* nos hace pensar en el más claro ejemplo de la presencia *omnisciente* del *narrador* que sabe lo que ha ocurrido, lo que ocurre y, desde luego, lo que ocurrirá. Sin embargo, otras potestades del *narrador omnisciente* también se encuentran presentes en las versiones de Thomas y Gottfried y, en menor medida, en la de Eilhart. Entre éstas, podríamos destacar las múltiples ocasiones en las que detiene el *relato* e introduce en él un *metarrelato* que lo explica y condiciona en función del lector. Tal es el caso de la larga *digresión* que el *narrador* inserta en la versión de Gottfried von Strassbourg para reflexionar acerca del amor y de las posibles consecuencias que éste tiene en el ser humano. He aquí sus primeras palabras: “Un long discours sur l’amour déplaît aux esprits raffinés. Un bref discours sur un noble amour réjouit les beaux esprits (...)” (Gottfried von Strassbourg, 1995: 545). En cuanto a

Thomas, una de las potestades típicas del *narrador omnisciente* es la de juzgar a los *personajes* o emitir juicios de valor moral sobre la totalidad del texto. Un claro exponente de un juicio dirigido a un *personaje* es el caso de Isolda de las Blancas Manos, contra la que el *narrador*, a través de un discurso generalizador, lanza un claro ataque de misoginia en el que se juzga la cólera y la mezquindad de la joven (Thomas, 1989: 456). Sobre la emisión de un juicio moral en torno a la totalidad del *relato*, bien la podríamos encontrar en la *cláusula* final con la que el *narrador* cierra su texto, concibiéndolo como un consuelo frente a la inconstancia y el dolor que el amor provoca:

Aveir em poissent grant confort,  
 Encuntre change, encuntre tort,  
 Encuntre paine, encuntre dolur,  
 Encuntre tuiz engins d'amur !

(Thomas, 1989: 480) (*Dénouement du roman*, vv. 54-57).

[Puissent-ils y trouver une consolation envers l'inconstance, envers le tort,  
 envers la peine, envers la douleur, envers tous les pièges de l'amour !]

## 6. ANÁLISIS DE *TRISTÁN E ISOLDA* SEGÚN EL MÉTODO DE LA SEMIÓTICA NARRATIVA

Una de las primeras nociones que vamos a desarrollar aplicando el método de la *Semiótica Narrativa* será la de *campo actancial*. Para ver la evolución de la *dinámica actancial*, partiremos de las cuatro versiones analizadas en el siguiente orden: primero la versiones alemanas de Gottfried y Eilhart, después la versión de Béroul y, finalmente, la de Thomas d'Angleterre. En cualquier caso, todas las reflexiones llevadas a cabo sobre la *estructura* de la leyenda deberán tomarse en consideración según los postulados de la *Semiótica Narrativa* aplicados a *Tristán e Isolda*. Así pues, teniendo en cuenta la pluralidad de episodios que vertebran la *dinámica narrativa*, la *evolución actancial* bien podría prolongarse hasta el infinito. Por otra parte, la comparación de los diferentes *campos actanciales* obtenidos en momentos de coincidencia entre las distintas versiones daría como resultado la presencia de *esquemas actanciales* idénticos<sup>121</sup>. En efecto, tal y como ya quedó indicado en el estudio de la *estructura* de la leyenda, por complicada

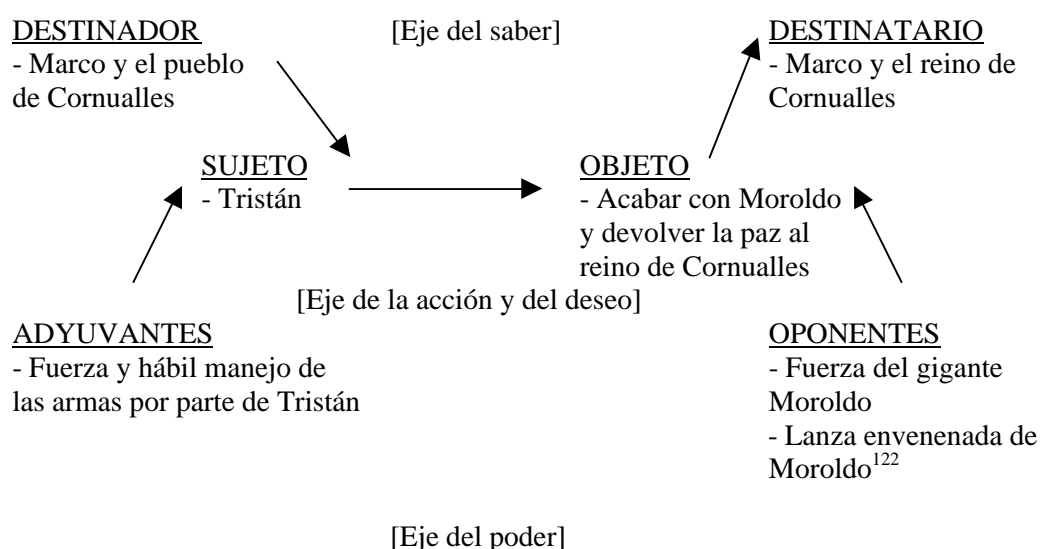
<sup>121</sup> Sólo podría diferir la identidad de algún *actante-personaje secundario*, ya que, en algún caso, aunque es poco corriente, los nombres de los *personajes* no coinciden, pero su función y rasgos caracteriales sí. Por ejemplo, es el caso de los felones en Béroul (Ganelón, Denoalan y Godoïne), mientras que, en Gottfried von Strassbourg, la función del felón traidor de los amores de Tristán y la reina la cumple Marjoldo y, en Eilhart, Andret le Couard. Además, en algunas versiones hay *personajes* que en otras se encuentran ausentes, por lo que es normal que la equivalencia a nivel *actancial* no sea totalmente idéntica. En cualquier caso, procuraremos dar cuenta de estas diferencias.

que esta *estructura* pueda parecer (versiones fragmentarias, episodios que se complican más en una versión que en otra, etc.), puede reducirse a una *estructura* minimal simple: la búsqueda del cumplimiento del sentimiento amoroso una vez que los amantes han ingerido el filtro.

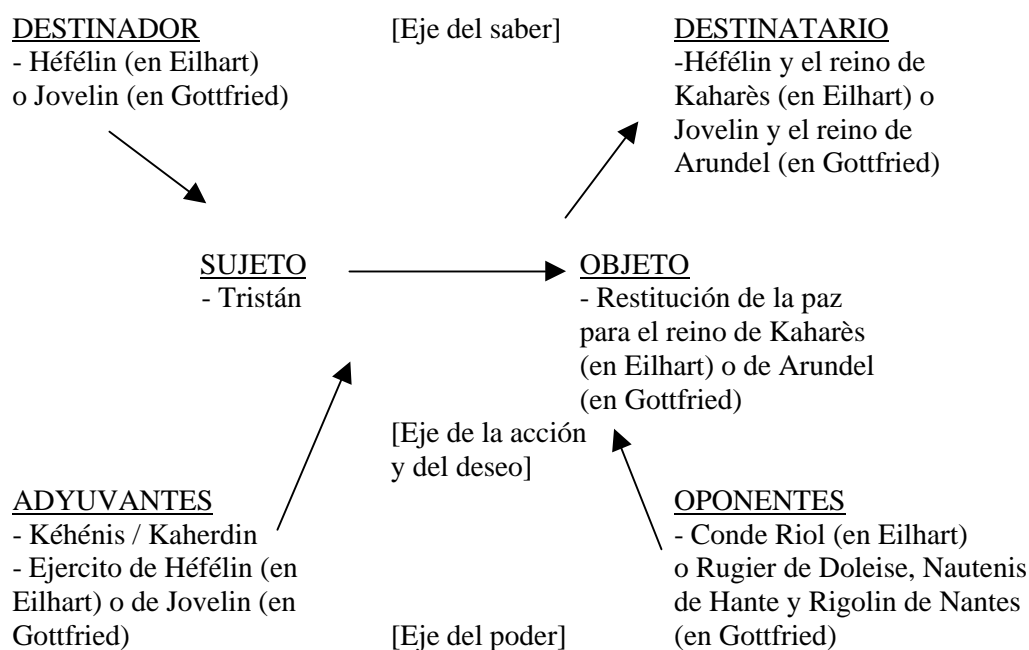
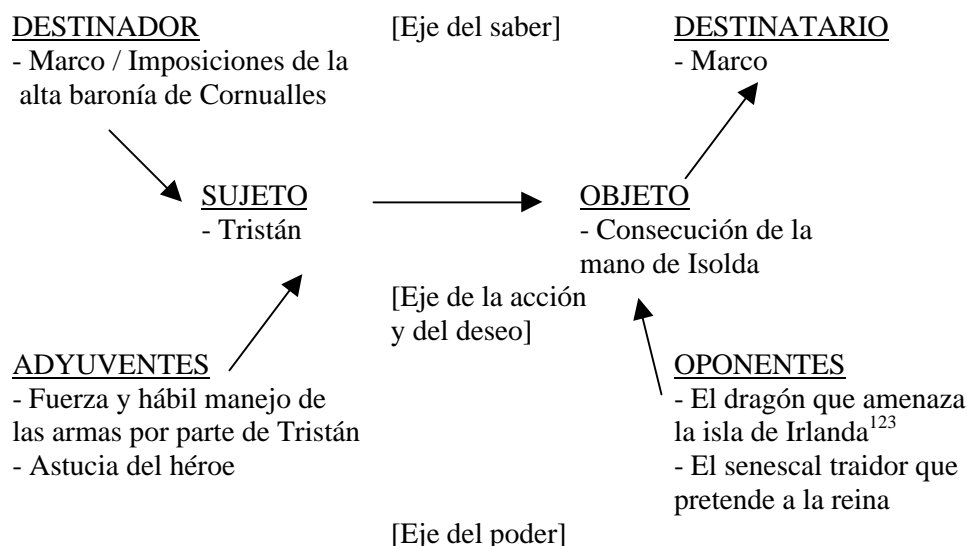
En este sentido, se podría configurar un *esquema actancial* en el que el *eje del deseo* y el *eje del saber* van a repetirse a lo largo de la leyenda (por lo tanto, en las distintas versiones tratadas). El *eje* que se verá alterado en el *nivel actancial* en función del episodio en que estemos será el *del poder*, hasta el punto en que la variante de *adyuvantes* y *oponentes* conllevará la progresión de la *historia narrada*. Así, bien podríamos elaborar toda una serie de *esquemas actanciales* donde los *actantes sujeto / objeto / destinador / destinatario* no se verían alterados, cambiando sólo, como ya hemos dicho, la categoría de *adyuvantes* y *oponentes*.

Teniendo en cuenta todo lo dicho, partiremos de las versiones de Gottfried von Strassbourg y, en especial, de Eilhart von Oberg para establecer los *esquemas actanciales* relativos al ámbito épico de la leyenda, mientras que para el ámbito de lo erótico y sentimental generalizaremos la *dinámica actancial* a través de un *esquema* que dé cuenta de las diferencias en el *eje del poder* entre las cuatro versiones del *Tristán* que hemos elegido y de los puntos de concomitancia entre las mismas en el *eje del saber* y *del deseo* (la búsqueda de la unión amorosa por parte de los amantes).

En el caso de las versiones de Gottfried von Strassbourg y Eilhart von Oberg, encontramos los siguientes *campos actanciales* relativos al ámbito de lo épico :



<sup>122</sup> Como sabemos, con esta lanza envenenada Tristán es herido por Moroldo. Sólo Isolda madre en Gottfried (1995: 479) o Isolda hija en Eilhart (1995: 279) podrán salvarlo de la muerte que teóricamente conlleva la herida del gigante.

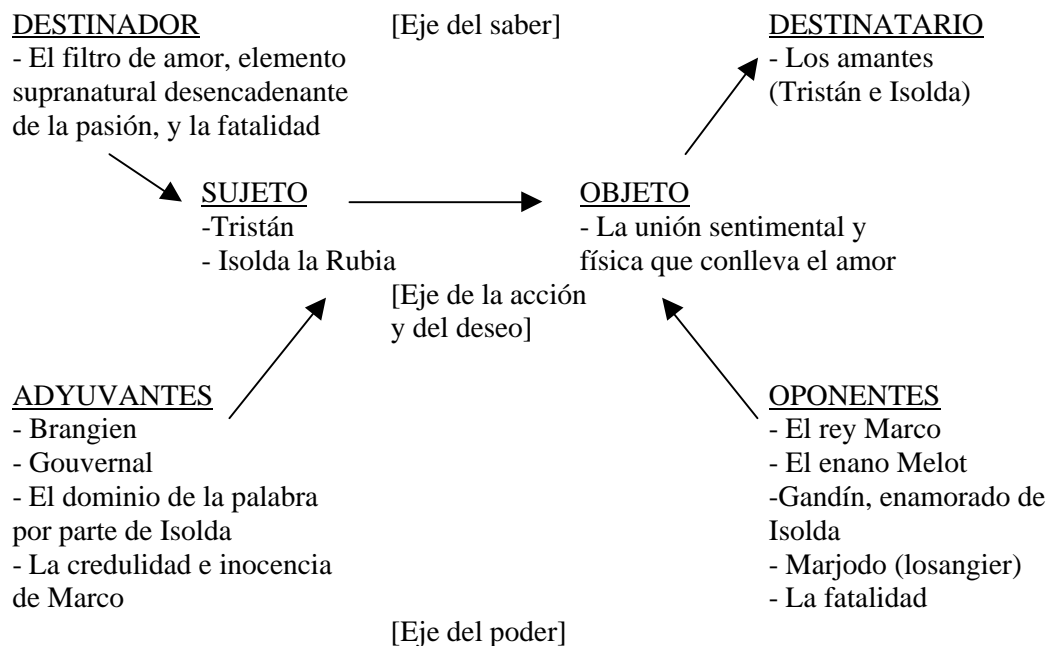


Con respecto al amor de los protagonistas, presentamos a continuación un cuádruple *esquema* donde mostraremos los paralelismos y las diferencias en el nivel de los *oponentes* y los *adyuvantes* en las cuatro versiones analizadas. Empezaremos por

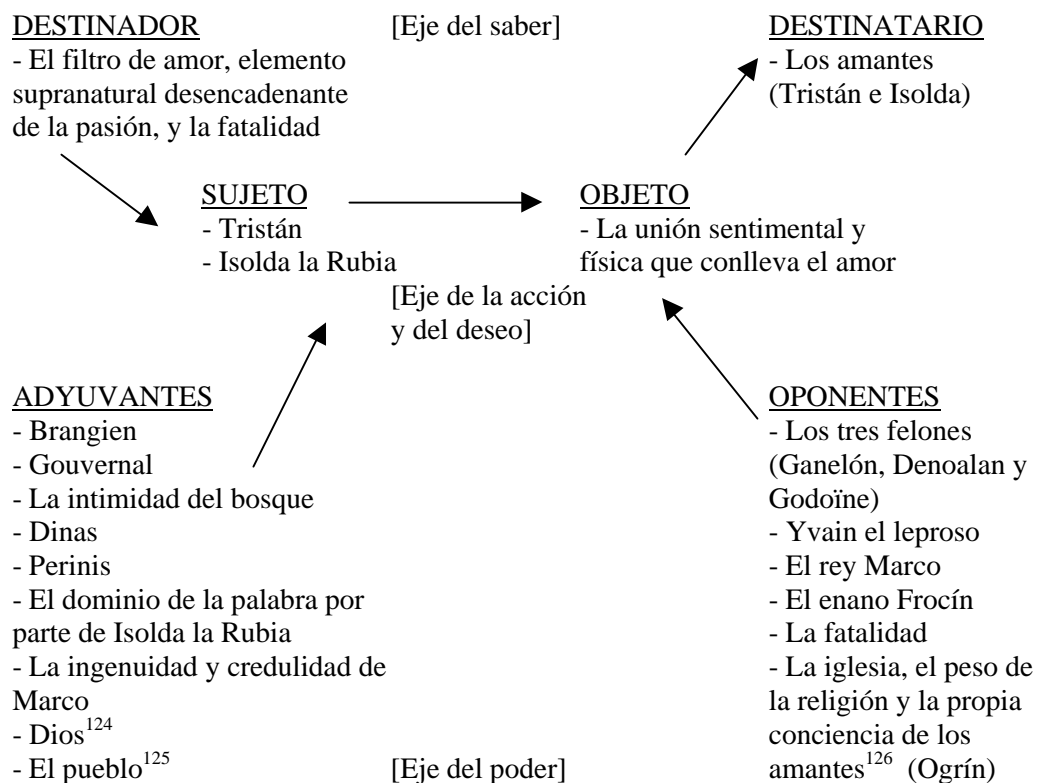
<sup>123</sup> Matar al dragón se convierte en una condición indispensable para poder obtener la mano de Isolda la Rubia. Dicho enfrentamiento sigue introduciendo al héroe en el dominio de lo épico. Recordemos, por ejemplo, las palabras de Gottfried von Strassbourg sobre este episodio: “Dans l’histoire il est question d’un dragon qui vivait en Irlande. Ce monstre diabolique avait causé au pays et à ses habitants de tels dommages que le roi avait juré sur son honneur de roi de se donner sa fille pour épouse à celui qui vaincrait le dragon, pourvu qu’il fût de naissance noble et chevalier” (1995: 504).

Gottfried von Strassbourg (I), seguiremos con Béroul (II), continuaremos con Thomas d'Angleterre (III) y finalizaremos con Eilhart von Oberg (IV):

(I)



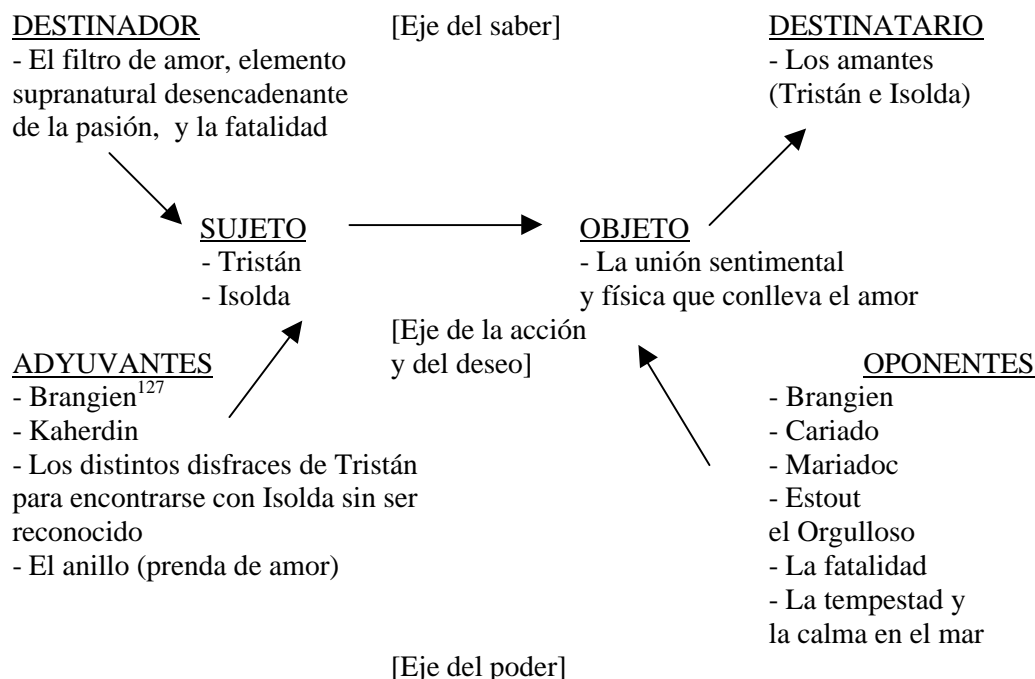
(II)



<sup>124</sup> Payen apunta sobre la imagen de Dios como adyuvante: "Chez Béroul, Dieu est du côté des amants et leur accorde la faveur du miracle. Il sauve Tristan lors du saut de la chapelle et Yseut lors du serment ambigu. C'est la providence qui intervient lorsque Marc découvre les amants endormis" (1970: 157).

<sup>125</sup> En Béroul, el pueblo se muestra como un colectivo fiel a Tristán, pues ve en él al héroe salvador que le ha liberado de las injustas exigencias de Moroldo. De ahí que escuchemos en cuantiosas ocasiones una voz colectiva, proveniente del pueblo, intentando clamar justicia para Tristán y para su amada Isolda. El

(III)



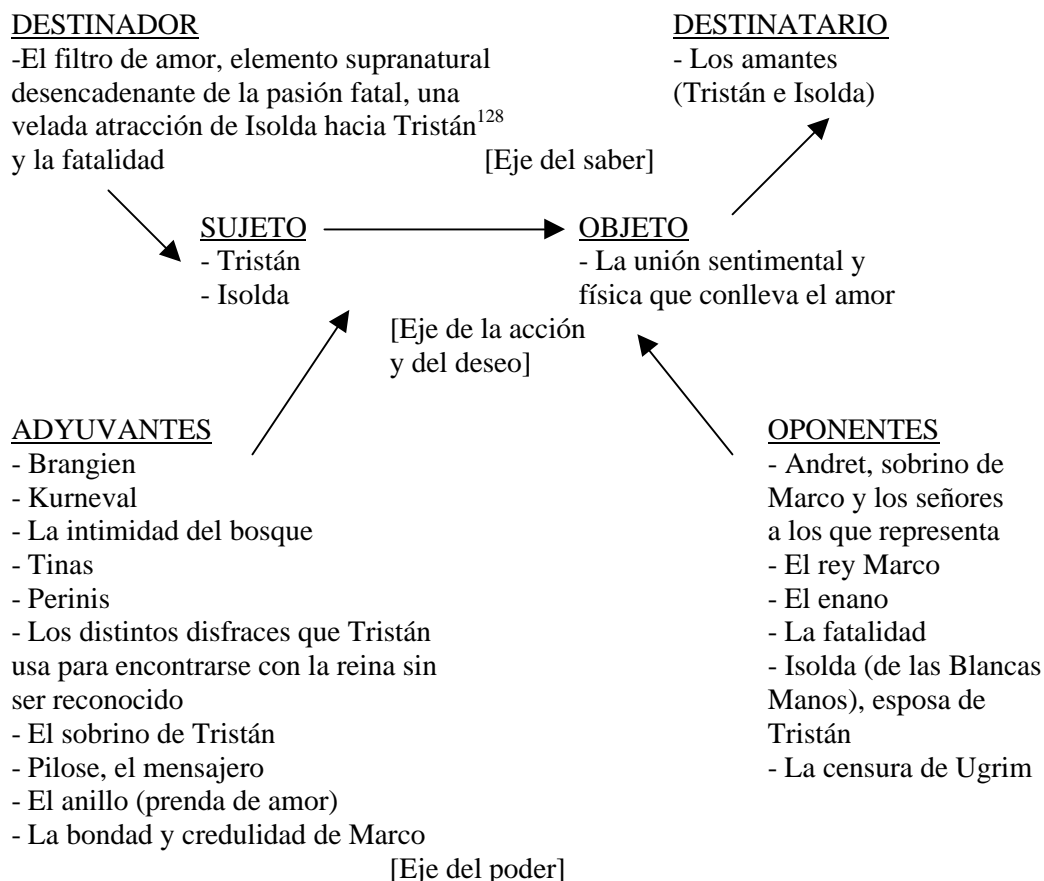
ejemplo más claro lo encontramos en la *escena* en la que el pueblo reprocha a Marco no haber celebrado un juicio justo para los amantes, al haberse dejado guiar simplemente por su sed de venganza (Béroul, 1989: 62-64). Payen, en cambio, piensa que esta función de *adyuvante* por parte del pueblo se encuentra presente en casi todas las versiones del *Tristán*: “En définitive, le peuple est un actant plus important qu’on ne l’imagine dans tous les *Tristan* en ancien français (*Chèvrefeuille* compris) et la place qui lui est dévolue n’est pas seulement imposée par une tradition qui nous renverrait à la préhistoire du texte, ni non plus justifiée par l’unique souci d’élargir la sphère de la participation affective, mais elle procède aussi d’autres facteurs qu’il importe de déterminer pour mieux situer les *Tristan* par rapport au reste de la production romanesque des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle” (1980: 188). Estamos de acuerdo en que el pueblo actúa como *adyuvante* en otras versiones. Por ejemplo, en el *Chèvrefeuille* son unos campesinos quienes informan a Tristán sobre dónde y cómo podrá encontrar a la reina. Sin embargo, es en la versión de Béroul donde el pueblo adquiere un mayor protagonismo. La función de *adyuvante* la manifiesta en varias ocasiones y su voz se asemeja a la de un coro que, en un segundo plano, canta la injusta tragedia de los amantes en los momentos más adversos.

<sup>126</sup> Una vez que han desaparecido los efectos del filtro, los amantes, en Béroul, recuerdan las palabras de Ogrín, quien, aunque les ayuda a reconciliarse con el orden social y en ningún momento los denuncia, simboliza el peso censor de la religión y defiende la responsabilidad social y moral del individuo. En este sentido, Payen afirma: “on y entend la messe et l’on jure par les saints, mais la religion y paraît bien étrange. L’intention seule, et non l’acte, fait le péché” (1989: x). A esta idea de constricción social y religiosa que, incluso, parece encontrarse en la propia conciencia de los amantes, Saulnier añade: “Liés par la puissance d’un philtre bu par mégarde, Tristan et Yseut s’aiment avec une fidélité amoureuse, malgré toutes les lois divines et humaines, malgré les épreuves et malgré leur conscience” (1970: 52).

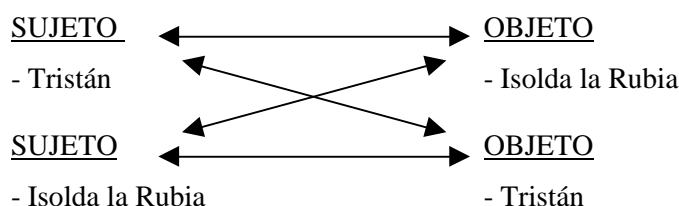
<sup>127</sup> Como vemos, el *personaje* de Brangien participa tanto en el eje de los *adyuvantes* como en el de los *oponentes*. En efecto, en un determinado momento de la versión de Thomas, Brangien amenaza a Isolda con contarle a Marco que la reina le ha sido infiel, amenaza que, incluso, llega a cumplir, aunque sin llegar a desvelar la relación que la reina mantiene con Tristán, pues a Marco sólo le cuenta que Cariado está pretendiendo a la reina y ella no parece ser muy fuerte ante la tentación que supone la declaración de Cariado. Sin embargo, posteriormente la reina y su doncella volverán a reconciliarse.



(IV)



Como rasgo común a los cuatro *esquemas actanciales* vistos, podríamos decir que cada uno presenta un carácter claramente recíproco en el *eje del deseo*. Así, uno por uno podrían desdoblarse en dos *esquemas actanciales*. Bien podríamos reflejar este último aspecto a través del siguiente esquema:



Vemos también cómo el *eje del saber* o de la *comunicación* no se ve alterado en ningún caso, cosa que no ocurre con el *eje del poder*, donde aparecerán las diferencias

<sup>128</sup> Antes de exponer Tristán al rey de Irlanda que realmente está pidiendo la mano de su hija para su tío Marco, el joven reclama la mano de Isolda, siendo ésta la reacción de la muchacha: “Tristan rappelle au roi ce qu’il avait promis concernant la belle jeune fille. Le roi ne lui refuse pas, et la jeune fille en fut heureuse” (Eilhart von Oberg, 1995: 293). Si se siente feliz se debe a que la muchacha piensa que contraerá matrimonio con aquel que ha matado al dragón y la ha salvado de las garras del cínico senescal que la pretendía. Sin embargo, acto seguido Tristán desvela que ha solicitado la mano de Isolda para su tío Marco: “Seigneur, dit alors Tristan, il faut que je vous explique en quel sens, dans son intérêt même, j’entends me faire confier cette jeune fille. Je compte la conduire auprès de mon oncle; elle devrait se plaire à ses côtés: c’est un roi hautement renommé. Moi-même, je suis trop jeune pour prendre femme aussitôt” (Eilhart von Oberg, 1995: 293).

más significativas. Una de las más importantes es la ausencia de la Iglesia y la religión dentro de la categoría de los *opponents* de los *campos actanciales* relativos a las versiones de Thomas d'Angleterre y Gottfried von Strassbourg. Concretamente, sobre la versión de Thomas (no olvidemos que la versión alemana de Gottfried toma la de Thomas como fuente), Badel nos dice:

Outre que la chanson de geste, malgré un incontestable effort pour la pénétrer d'esprit religieux, perpétuant un idéal tout profane (le culte du sang et de l'honneur), très vite sont apparues des œuvres qui exaltaient des valeurs foncièrement areligieuses, tel étonnant *Tristan* de Thomas. À cette égard, on peut se demander si l'on est allé beaucoup plus loin au cours des siècles suivants, où il est tout à fait exceptionnel de rencontrer, où, peut-être, on ne rencontre jamais un rejet de la foi. À vrai dire, Thomas lui-même ne la rejette pas, il fait comme si un domaine, celui où règne l'amour, échappait à son contrôle (1969 : 222).

En efecto, Dios se encuentra ausente en las versiones de Thomas y Gottfried von Strassbourg, al igual que la Iglesia, porque en ningún momento existe preocupación religiosa alguna, lo cual supone un rasgo de modernidad, ya no sólo en estas dos versiones, sino también en la literatura de la época. Así pues, la diferencia con la versión de Béroul (constatable también en estas alteraciones del *eje del poder*) estribaría en el hecho de que Béroul concibe la pasión como un conflicto entre el deseo individual frente al ineludible peso del ámbito social y religioso, mientras que en el caso de Thomas o Gottfried la pasión, lejos de verse constreñida por este conflicto donde la colectividad, concebida en términos de deber, parece vencer al deseo individual, se define siguiendo un canon distinto, pero plenamente vigente en esta época, la *cortesía* y la *fin'amors*. Recordemos las aportaciones de Badel, pese a lo extenso de la cita, porque nos parecen bastante esclarecedoras en este sentido:

Enfin, il est des cas plus proches des conditions modernes de la création. On peut prendre pour exemple la série successive de romans sur Tristan (...) Une étape décisive a lieu quand ce récit est introduit dans le monde français et chrétien. Plusieurs textes marquent cette étape dont le roman de Béroul (...) C'est la version <<commune>> de la légende. Elle montre le conflit entre la passion et la loi sociale et religieuse. Si grande que soit la sympathie de Béroul pour les amants, jamais il ne fait d'eux des êtres exemplaires, sinon pour leur malheur. Nouvelle étape: cette tragédie des amants coupables et non-coupables, Thomas veut faire servir à la glorification de l'amour courtois. Non sans paradoxe, un schéma narratif né de la conception pessimiste de l'amour fatal et destructeur va servir à célébrer l'amour choisi, raisonné et ennoblissant (1969 : 99).

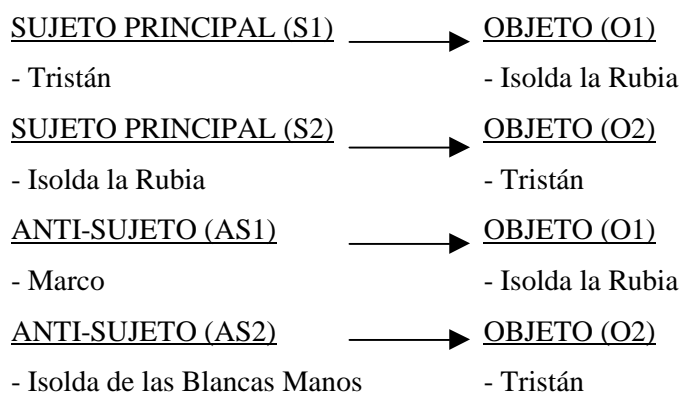
Otra de las diferencias dentro del *eje del poder* es el doble carácter que presenta el *personaje* de Brangien. En efecto, en la versión de Thomas Brangien se ha convertido en un *personaje* con un carácter dual o ambiguo. Por un lado, sabemos que ha ayudado a los amantes complaciendo sus deseos, pero, por otro, amenaza con denunciar a Isolda ante el rey, ocupando el papel de *losangier*, de una u otra forma (función típica en Béroul que se representaba por los tres barones felones). Sin embargo, pronto vuelve a reconciliarse con la reina. Esta actitud dual en la doncella de Isolda no aparece, en ningún momento, en la versión de Béroul, donde Brangien siempre se mostrará fiel a los amantes, un rasgo que también se mantiene en las versiones de Gottfried y de Eilhart, si bien ambos poetas contrastan esta extrema fidelidad con la malvada actitud de Isolda, al pretender matar a Brangien por miedo a que la delate, cosa que en ningún momento llegará a ocurrir. Ello nos ha llamado sobremanera la atención, especialmente si tenemos en cuenta que Gottfried von Strassbourg se jacta continuamente de haber tomado como fuente de inspiración la versión de Thomas y, sin embargo, en su obra se pierde el carácter dual de Brangien, abogando por la imagen de sirviente fiel (*adyuvante* en todo momento) tan típica de las versiones de Béroul o Eilhart. El carácter dual ha parecido explotarlo, más bien, el autor alemán en la figura de la reina Isolda, ya que si en Thomas aparece simplemente defendiéndose de los ataques y amenazas de Brangien, en Gottfried, sin que previamente existan estos ataques, la reina pretende matarla para asegurarse de que no la descubrirá ante el rey, aunque posteriormente se arrepiente de ello. Estas diferencias en Brangien e Isolda la Rubia podrían explicarse si tenemos en cuenta el talante de nuestros autores en sus versiones. Así, en el caso de Gottfried, Béroul o Eilhart, la inquebrantable fidelidad de Brangien podría deberse al interés de los autores por respetar las normas feudales del vasallaje, normas que, en última instancia, se aplican a los amigos fieles de Tristán e Isolda (no perdamos de vista que también son sus sirvientes). Sin embargo, en el caso de Thomas, vasallaje y fidelidad son nociones menos importantes en una versión que parece estar más libre de las constricciones sociales e históricas en las que fue concebida. En Thomas, la infidelidad de Brangien tal vez funcione como medio de poner a prueba a la mujer amada, la cual, a su vez, ha de mostrarse merecedora del amor de Tristán. De ahí que Isolda la Rubia no intente acallar las amenazas de Brangien. El *amor cortés* reclama que la *domina* muestre sus virtudes en todo momento. Finalmente, en Gottfried von Strassbourg, la diferencia se explica a través de una doble vertiente, tal vez porque, como ya hemos defendido en algún momento, su versión, pese a que la crítica la ha ligado en mayor medida al ámbito

cortés de Thomas, realmente está más a caballo entre las de Béroul y Eilhart, al respetar las nociones de feudalismo y vasallaje típicas del momento y la de Thomas, con la casuística cortés. Sin embargo, Gottfried, y también Eilhart, optan por romper con la imagen estoica de una reina que no hace nada para defenderse y abogan por mostrarnos una reina mucho más humanizada y pasional, más realista, puesto que humano es defenderse en una situación en la que el vasallo traicione a su señor. Romper el juramento de fidelidad confería al señor la posibilidad de castigar al vasallo. ¿Por qué calificamos de pasional la actitud de Isolda? Sencillamente porque, a diferencia de la versión de Thomas, en Gottfried o Eilhart la fiel sirvienta no ha amenazado a la reina con traicionarla. Más bien es un temor justificado de Isolda. De ahí que hablemos de una reina mucho más pasional y humana en el caso de los autores alemanes. Gottfried y Eilhart privilegian el deber de la reina frente a la posibilidad de ofrecer una imagen más idealizada de la misma (caso de Thomas), quizá porque en este autor los dictados de la *fin'amors* son tan importantes como los deberes de vasallaje de los que la obra parece estar investida (caso de Béroul y Eilhart, como hemos comentado previamente). Ello nos induce a cuestionarnos la exclusividad de las fuentes de Gottfried. Esta divergencia con Thomas evidencia que el autor alemán podría haber tenido acceso a otros textos. Por su proximidad en el tiempo y, sobre todo, en el espacio podríamos pensar en la versión de Eilhart von Oberg, en la que, según hemos apuntado, también se recoge el incidente con Brangien.

Igualmente, otra de las particularidades en el *eje de la lucha* que garantiza la originalidad de cada una de las versiones frente al resto es la presencia de la aristocracia feudal (Ganelón, Denoalan y Godoïne o Andret) como otro de los máximos *oponentes* (junto con la Iglesia, según hemos mencionado) en las versiones de Béroul y Eilhart. Dichos *personajes actantes* se encuentran ausentes en las versiones de Thomas y Gottfried. En estas obras, si en un momento un determinado sector de la nobleza (Cariado o Mariadoc en Thomas y Gandín o Marjoldo en Gottfried) actúa en el eje de los *oponentes* no es producto de las inquietudes políticas de este grupo. Más bien se debe a que los *personajes* últimamente citados pretenden el amor de la reina, pese a que ya está desposada, y están, por ello, celosos de Tristán. Este rasgo, una vez más, incrementa o apoya la tonalidad cortés de ambos *relatos* frente a las *versiones épicas* de Béroul o Eilhart, que, de una forma u otra, intentan ser un legado histórico sobre la sociedad medieval y sus costumbres, aspecto que quedará más ampliamente desarrollado cuando abordemos la cuestión de los *saberes* y los *valores* en nuestro

análisis. En Eilhart o Béroul sólo importa la rivalidad feudal, de ahí que Andret en Eilhart o Godoïne, Denoalan y Ganelón en Béroul nunca cortejen a la reina. Su único deseo es acabar con Tristán, con quien parecen rivalizar por cuestiones de reconocimiento político, al haber mostrado Tristán ser un vasallo mucho más aventajado que ellos en cuestiones militares. Tristán, por ello, se convierte en una fuerza guerrera contra la que hay que luchar, dado su eminente potencial de peligro.

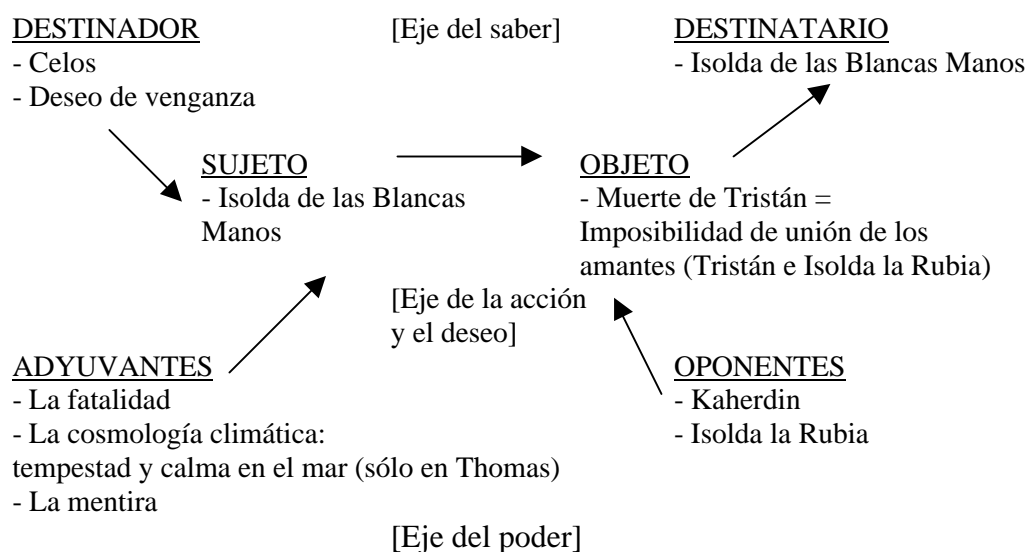
Finalmente, un rasgo de concomitancia en los cuatro esquemas relativos a las versiones de Béroul, Eilhart von Oberg, Thomas y Gottfried von Strassbourg se encuentra en los *personajes* de Marco e Isolda de las Blancas Manos<sup>129</sup> (principalmente, en las versiones de Thomas y Eilhart von Oberg). Convendría hablar ya no sólo de *oponentes*, sino de *antisujetos* cuyos *objetos* de deseo son los mismos que para los *sujetos* principales. Recordemos el esquema parcial utilizado para explicar la reciprocidad de los *sujetos* principales y completémoslo con la idea anteriormente expuesta, es decir, la falta de reciprocidad con los *antisujetos* que suponen Marco e Isolda de las Blancas Manos:



Como vemos, la coincidencia de objetos en este doble nivel de búsqueda por parte de los *sujetos* / *anti-sujetos* provocará una situación de conflicto de la que tendremos que dar cuenta en el desarrollo de los *programas narrativos*.

<sup>129</sup> No perdamos de vista que el *personaje* de Isolda de las Blancas Manos se encuentra ausente en la versión de Béroul. En la versión de Gottfried von Strassbourg dicho *personaje* no queda del todo configurado, ya que el *relato* se detiene justo en el momento en que Tristán decide desposarse con ella, por lo que su imagen de mujer vengativa y cruel se encuentra ausente en un momento en el que aún no conoce los verdaderos sentimientos de Tristán.

A nivel *actancial*, ninguno de los *campos* relativos a la consecución del amor en las cuatro versiones llega a resolverse por motivo del argumento anteriormente esgrimido. En efecto, Marco, como *antisujeto*, tenderá a impedir la unión de los amantes, pero será el *personaje* de Isolda de las Blancas Manos<sup>130</sup>, quien en su función, más que de *oponente*, de *antisujeto*, provocará a través de su mentira la muerte de Tristán y la subsiguiente muerte de Isolda la Rubia, es decir, la imposibilidad de unión en el mundo de lo real por parte de los amantes. Ello se debe a que el amor que en un principio sintiera Isolda de las Blancas Manos se convierte en odio, deseo de venganza y fatalidad bajo el efecto de los celos. Todo lo anteriormente expuesto nos permite configurar un nuevo *esquema actancial* (relativo a las versiones de Thomas d'Angleterre o Eilhart von Oberg) que sí tendrá solución por la vía negativa o trágica frente al cuádruple *esquema* sin resolución, donde el *objeto* de deseo era la unión de los amantes:



En este caso, el nuevo *esquema actancial* cuenta con una clara resolución, puesto que los *adyuvantes* han sido mucho más claros que los *oponentes*: en especial, el peso de la fatalidad, punto central ya no sólo en la versión de Thomas, sino en el ensamblaje de la leyenda y, por ende, en todas las versiones analizadas. Sobre la fuerza

<sup>130</sup> Resulta significativo apreciar el quiasmo a nivel *actancial* originado por estos *personajes* y su evolución en la obra:

Marco  
ANTISUJETO > OPONENTE

Isolda de las Blancas Manos  
OPONENTE > ANTISUJETO

del destino y la fatalidad o la tempestad como fuerzas *oponentes* que garantizan la resolución del *esquema actancial*, Isolda la Rubia nos dice:

Icil orages seit destruit  
Que tant me fist, amis, en mer,  
Que n'i poi venir, demurer !  
(...)  
Quant a tens venir n'i poi  
E jo l'aventure n'oi,  
E venue sui a la mort,  
De meisme le beivre avrai confort

(Thomas, 1989 : 478-480) (*Dénouement du roman*, vv. 5-23).

[Maudit soit cet orage qui m'immobilisa sur la mer et qui m'empêcha d'arriver!  
(...) Puisque je n'ai pu arriver à temps de déjouer le sort, puisque je suis  
arrivée après votre mort, je me consolerai en buvant le même breuvage que  
vous]

Por otra parte, la no resolución de los cuatro *campos actanciales* relativos a los protagonistas centrales, donde el *objeto* de deseo se correspondería con la unión amorosa, podría sostenerse igualmente si atendemos al concepto de *prueba heroica o definitiva* (sobre este concepto, entre otros, volveremos con la exposición de cada *programa narrativo*). Si bien la *prueba calificante*, a través de la cual los amantes adquieren la *competencia*, es decir, lo que se concibe como un *querer*, un *poder* y un *saber hacer*, llega a realizarse, sin embargo, la *prueba principal o performance* y la *prueba glorificante* fracasarán. En el caso de la primera, la unión amorosa definitiva por parte de los amantes queda impedida con su muerte, debido a la mentira de Isolda de las Blancas Manos y, en última instancia, a la fatalidad. En cuanto a la *prueba glorificante*, en Béroul, Thomas o Gottfried von Strassbourg no aparecen muestras de *sanción* o reconocimiento alguno de su amor definitivo. Sin embargo, si en lugar de considerar únicamente la vida de los amantes, tuviéramos en cuenta la imagen del amor más allá de la muerte, aspecto del que sí se hace eco la versión de Eilhart von Oberg, podríamos hablar de un reconocimiento y de una unión definitiva (en la muerte), de tal modo que la *prueba principal* y la *prueba glorificante* en tal caso se verían cumplidas desde el momento en que el rey Marco, una vez consciente del fatal secreto que encierra el amor de los jóvenes amantes, decide perdonarlos y enterrarlos juntos. De sus tumbas nacen entonces dos árboles, una vid y un rosal, cuyas ramas se entrelazan simbólicamente como consecuencia de los efectos de la poción de amor. Este aspecto supone una especie de *prueba glorificante* donde se llevaría a cabo la *sanción del contrato* marcado

por el poder del filtro, es decir, la unión definitiva de Tristan e Isolda o lo que es lo mismo, la forzosa e indisoluble unión de aquellos que tomaron el bebedizo de amor:

#### ESTABLECIMIENTO DEL CONTRATO



- Efectos del filtro de amor que obliga a los amantes a unirse pese a cualquier obstáculo social que se pueda interponer

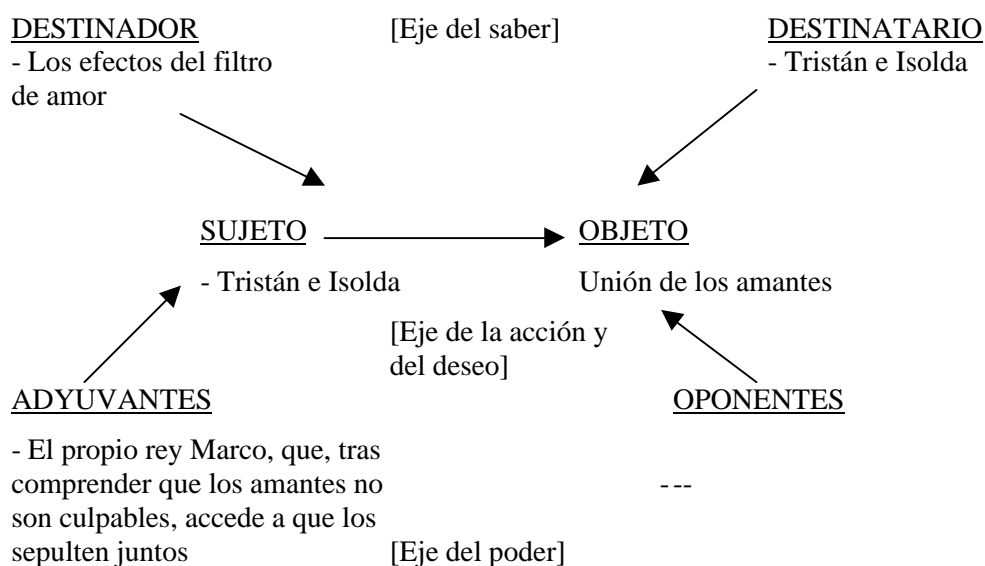
Proponemos un último *esquema actancial* que daría cuenta de la *sanción del*

#### SANCIÓN DEL CONTRATO



- Unión definitiva de los amantes en la muerte como consecuencia del poder del filtro de amor

*contrato* que acabamos de ver. Dicho *esquema* sólo hará referencia lógicamente a la versión de Eilhart von Oberg:



Insistimos una vez más en que en las versiones de Béroul, Thomas y Gottfried la *sanción del contrato* no queda manifiesta, porque la versión de Béroul es fragmentaria en su principio y su fin, la de Gottfried von Strassbourg lo es con respecto a la parte final y la de Thomas, aunque fragmentaria, nos presenta un final para su *relato*, pero en éste no se recoge el momento en el que de la tumba de los amantes emanan los dos árboles cuyas ramas se entrelazan para siempre. Por ello, en el último *esquema actancial* propuesto hacemos mención exclusiva de la versión de Eilhart, pues es la única que hace explícita la *sanción del contrato* que acabamos de ver y que resulta determinante en la leyenda.

La siguiente variable a analizar en nuestro estudio semiótico es la noción de *programa narrativo*. En las distintas versiones analizadas podemos observar cómo se articulan toda una serie de *programas narrativos* que, de manera progresiva, van dando cuenta de una sucesión de *estados* y *transformaciones* que van a configurar el ensamblaje de nuestra historia.



El primero de estos *programas narrativos* se articula en las versiones de Gottfried von Strassbourg y Eilhart von Oberg y se correspondería con la derrota del Moroldo y la restitución de la paz para el reino de Cornualles, una vez liberado del tributo de Irlanda. A continuación, formulamos el programa y procedemos a su desarrollo:

$$\text{PN 1} = \text{H}(\text{S}_1) \rightarrow [(S_2 \vee \text{O}) \rightarrow (S_2 \wedge \text{O})]^{131}$$

Como vemos, este *programa narrativo* (PN 1) relativo a la consecución de la paz para el reino de Cornualles se articula a través de una *actividad transformadora*, el *hacer* (H), que se correspondería con el enfrentamiento contra Moroldo por parte de un *sujeto operador* ( $\text{S}_1$ ), que, en nuestro caso concreto, será Tristán, quien intenta transformar (  $\rightarrow$  ) una situación de *disyunción* ( $S_2 \vee \text{O}$ ), el hecho de que el *sujeto de estado* ( $S_2$ ), Marco, no tenga, en principio, el *objeto de valor* (O), la paz de su reino, en una situación de *conjunción* ( $S_2 \wedge \text{O}$ ), ya que Tristán logrará para Marco el *objeto de valor* (O), acabando así con la vida de Moroldo y recobrando la paz para Marco y su reino.

A continuación, ofrecemos la *secuencia canónica tradicional* correspondiente a la elaboración de este *programa narrativo*:

MANIPULACIÓN: en la asamblea de nobles de Cornualles, el rey Marco hace saber a sus caballeros que Moroldo ha venido para exigir el tributo que deben pagarle. Se rompe una situación de equilibrio inicial en la corte y Marco pide ayuda a sus vasallos, pero ninguno está dispuesto a dársela. Tristán, presente en la exposición del problema, se hace eco del mismo y lamenta la penosa situación en la que se ve su tío, puesto que, por su avanzada edad, no puede ser él quien se enfrente contra el terrible Moroldo. Tristán se ofrece voluntario para combatir al monstruo y Marco termina aceptando. Es el momento en que se establece el *contrato* entre *destinador-sujeto de estado* (Marco) y *sujeto operador* (Tristán).

COMPETENCIA: como podemos constatar en la *escena* de la asamblea, el héroe ha adquirido, al menos, dos *modalidades*: el *saber*, ya que Marco le ha hecho consciente del problema y el *querer*, puesto que ha sido él quien se ha ofrecido voluntariamente para combatir al terrible enemigo y defender así los intereses de su amado tío. En lo que

---

<sup>131</sup> Aunque en la presentación del método hemos recurrido a las fuentes francesas a la hora de definir y desarrollar la formulación del *programa narrativo*, por una cuestión de estética, ya que a lo largo del trabajo hemos empleado la lengua castellana, hemos creído más conveniente utilizar la nomenclatura española, partiendo de la traducción de la obra de Courtès *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Para más información, remitimos a Courtès (1997: 107-117).

respecta al *poder*, no hemos de olvidar que el *personaje* de Tristán nos ha sido descrito en el *relato* como un perfecto abanderado de juventud, fuerza, coraje y, además, es extremadamente hábil en el manejo de las armas.

Tal vez la versión de Eilhart sea algo más compleja en la adquisición del *poder* por parte del héroe, ya que Moroldo impone una condición *sine qua non* a su posible contrincante, que sea de alto linaje: “Si un de ses hommes ose m’affronter -un homme qui serait de assez haute naissance pour être l’un de mes pairs- je me battraï contre celui- là (...)” (Eilhart von Oberg, 1995: 269). Tristán es el futuro rey de Leonois y sobrino de Marco, pero el rey no tiene aún conocimiento de ello. Además, Tristán no ha sido todavía nombrado caballero en la versión de Eilhart. De ahí que Tristán calle el secreto de su origen hasta que el rey haya accedido a nombrarlo caballero. Sólo entonces Tristán llega a tener adquirida por completo la *modalidad* del *poder* y será justo en ese momento cuando el joven desvele a Marco su verdadero origen para hacerle ver que en verdad es digno de acometer el enfrentamiento: “Écoutez bien, vous allez savoir qui je suis. Blantzeflur, ma mère, était à n’en pas douter de noble naissance. Quant à mon père, il s’appelle Rifalen. Je viens du Leonois et je suis le fils de la sœur de Marck” (Eilhart von Oberg, 1995: 272).

PERFORMANCIA: Tristán logrará llevar a cabo con éxito la *prueba principal*, el enfrentamiento y la victoria sobre Moroldo. Se consigue, entonces, el tan buscado *objeto de deseo*, la restitución de la paz para el reino de Cornualles.

SANCIÓN: el héroe (Tristán) regresa victorioso de su empresa y es reconocido tanto por su tío (*destinador directo*) como por todo el pueblo de Cornualles. Este reconocimiento o *sanción* se verá de manera clara cuando el pueblo, en la versión de Béroul, defiende a Tristán frente al castigo de muerte que le ha impuesto Marco. Será éste el momento en que el pueblo recuerde a Tristán como héroe salvador.

Como vemos, la *tríada de pruebas* se ha cumplido. Tristán supera con éxito la *prueba calificante*, ya que hemos constatado cómo adquiere las *modalidades* del *poder*, del *querer* y del *saber*. Asimismo, el héroe supera la *prueba principal*, pues logra acabar con Moroldo y devuelve la paz al reino de Cornualles. Finalmente, la *prueba glorificante* también es llevada a cabo, pues Marco recibe el *don*, la paz para su reino y Tristán el *contradón*. Es reconocido por su tío y por el pueblo como héroe y será nombrado por Marco heredero de Cornualles.

Las versiones de Gottfried y Eilhart nos presentan, igualmente, un segundo *programa narrativo* articulado en torno a la consecución de la mano de Isolda la Rubia.

En este caso, el *hacer* o *actividad transformadora* opera de la misma manera, ya que pasamos de un *estado* de *disyunción* a un *estado* de *conjunción*:

$$\text{PN 2} = \text{H}(\text{S}_1) \longrightarrow [(\text{S}_2 \vee \text{O}) \longrightarrow (\text{S}_2 \wedge \text{O})]$$

El *programa narrativo* (PN 2) relativo a la consecución de la mano de Isolda se articula a través de una *actividad transformadora*, el *hacer* (H) de un *sujeto operador* ( $\text{S}_1$ ), una vez más encarnado en la figura de Tristán, quien intenta transformar (  $\longrightarrow$  ) una situación de *disyunción* ( $\text{S}_2 \vee \text{O}$ ), en la que el *sujeto de estado* ( $\text{S}_2$ ) vuelve a ser Marco y el *objeto de valor* será, en este caso, conseguir la mano de Isolda la Rubia para que se despose con el rey, en una situación de *conjunción* ( $\text{S}_2 \wedge \text{O}$ ). Una vez más, el *programa* será llevado a cabo con éxito por Tristán, quien logrará la mano de la muchacha venciendo al dragón que amenaza la isla de Irlanda. Recordemos, en este sentido, que ésta había sido la condición impuesta por el rey Gormond para conceder la mano de su hija (Eilhart von Oberg, 1995: 285; Gottfried von Strassbourg, 1995: 504).

Una vez elaborado el correspondiente *programa narrativo*, pasamos a comentar la *secuencia canónica* con la que se articula:

MANIPULACIÓN: en una nueva asamblea celebrada por el rey Marco y los nobles de Cornualles, los barones instan al rey a contraer matrimonio para que le dé al reino un heredero legítimo. Tristán escucha el requerimiento que se le hace a su tío y, nuevamente, se ofrece voluntario para ir a buscar a la futura reina de Cornualles. Se establece, pues, un nuevo *contrato* entre el rey Marco (*destinador*, indirecto en este caso, *sujeto de estado* y, a su vez, *destinatario*) y Tristán (*sujeto operador*).

COMPETENCIA: como podemos apreciar, en la *escena* de la asamblea, el héroe ha adquirido la *modalidad* del *querer*, ya que él mismo se vuelve a proponer voluntario para acometer una empresa cuyo beneficio deberá redundar en la persona de su tío, el rey Marco. Tal beneficio no es otro que el de conseguirle esposa (la más joven, bella y distinguida). Asimismo, en la asamblea, el héroe *sujeto operador* adquiere la *modalidad* del *poder*. Marco le permite ir en busca de la muchacha, otorgándole el rango de emisario para que en Irlanda no puedan hacerle daño y ofreciéndole una parte de sus soldados. Finalmente, en lo que respecta a la *modalidad* del *saber*, cabría decir que ha sido adquirida por el héroe de manera progresiva. En efecto, durante el curso de la asamblea, a Tristán se le ha hecho saber que su tío necesita desposar una muchacha, pero buena parte del *saber* ya lo tenía nuestro héroe adquirido, puesto que conoce a la mujer idónea para su tío, la joven de rubios cabellos que lo curó en Irlanda, es decir,

Isolda la Rubia. Esta manifestación se nos hace patente cuando, en un determinado momento de la leyenda (si atendemos a la versión de Eilhart), se nos cuenta cómo entran dos golondrinas en la sala donde se encuentran el rey y todos los nobles reunidos y depositan un cabello dorado. Tristán decide partir en busca de su dueña. En Gottfried von Strassbourg, el motivo de las golondrinas está ausente, ya que para el autor la situación es un tanto forzada e inverosímil. Es el propio Tristán quien ha propuesto a Isolda la Rubia como candidata idónea para Marco.

PERFORMANCIA: Tristán llega a Irlanda y acomete con éxito la *prueba principal*, matar al dragón que amenaza la isla a fin de conseguir la mano de la joven Isolda para su tío Marco.

SANCIÓN: el rey Gormond, padre de Isolda la Rubia, le entrega la mano de su hija a Tristán al reconocer que ha sido él quien ha matado al dragón que tanto temor despertaba en la isla de Irlanda. El héroe recibe, pues, el *don* (Isolda la Rubia) y se la entrega a su tío, cumpliendo su promesa en el *contrato* previamente establecido. El rey, a su vez, concede al héroe el *contradón* (reconocimiento, fama, confianza y cariño). El lazo de amistad entre tío y sobrino quedará nuevamente reforzado.

Una vez más, la *tríada de pruebas* se ha cumplido. Tristán supera positivamente la *prueba calificante*, ya que logra adquirir las *modalidades del saber*, el *poder* y el *querer*. Ello le garantiza llevar a cabo con éxito la *prueba principal*, puesto que logra acabar con el dragón y recibe la mano de Isolda para su tío Marco. Finalmente, la *prueba glorificante* también se lleva acabo, pues Marco, una vez más, recibe el *don*, la mano de Isolda, y Tristán el *contradón*, la fama y el reconocimiento de su amado tío.

El *tercer programa narrativo* ya no se hace sólo patente en las versiones alemanas, sino también en las de Béroul y Thomas. Además, resulta bastante significativo este nuevo *programa*, ya que si antes se pasaba de un *estado de disyunción* a un *estado de conjunción*, ahora nos encontramos con el proceso inverso en lo que se refiere a la unión de los amantes:

$$PN\ 3 = H(S_1) \longrightarrow [(S_2 \wedge O) \longrightarrow (S_2 \vee O)]$$

El *programa narrativo* (PN 3) relativo a la unión de los amantes se articula a través de un *hecho transformador*, el *hacer* (H), llevado a cabo por dos *sujetos operadores* ( $S_1$ ), Tristán e Isolda. Este *hacer* se correspondería con la huida de los amantes. Así, se pasa de un *estado de conjunción* ( $S_2 \wedge O$ ) en la que los *sujetos de estado* ( $S_2$ ), también Tristán e Isolda, disfrutarán de su *objeto de valor* (O), la unión

sentimental y física, a un *estado* de *disyunción* ( $S_2 \vee O$ ) en la que los amantes dejarán de permanecer unidos una vez que Isolda vuelva a la corte de Marco y Tristán deba exiliarse a otro reino.

Tal y como hemos hecho en los *programas* anteriores, comentaremos, parte por parte, el desarrollo de la *secuencia canónica*.

MANIPULACIÓN: como sabemos, antes de marcharse Isolda la Rubia con Tristán, la madre de la joven prepara una poción de amor que unirá apasionada y sentimentalmente a su hija y a su futuro esposo, el rey Marco. La madre de Isolda y la magia, materializada en el filtro, se convierten, pues, en *destinadores* que establecen un *contrato*, la voluntad de que dos personas se amen por encima de todo.

COMPETENCIA: en el plano de la *competencia*, los proyectos iniciales del *destinador* fallan parcialmente, ya que no son Marco e Isolda los que adquieren las *modalidades* del *querer*, el *saber* y el *poder*. Como sabemos, Brangien descuida la vigilancia del filtro y son Tristán e Isolda y no Marco e Isolda los que lo ingieren por accidente. Ello hace, en cualquier caso, que los jóvenes adquieran las tres modalidades: el *saber*, en tanto que, desde el momento mismo en que ingieren la poción, son conscientes del fuerte e inevitable amor que sienten el uno por el otro; igualmente adquieren el *poder*, desde el momento en que la fuerza del filtro es superior a cualquier constricción social o sentimiento de culpabilidad; en cuanto a la modalidad del *querer*, es más que evidente cómo los dos *personajes*, Tristán e Isolda, empiezan a desearse y a desear, sobre todo, su unión sentimental y física. Junto a estas *modalidades*, tendríamos que añadir, en este *programa* concreto, la presencia del *deber*. Ya no solamente los amantes se desean y quieren estar siempre juntos, sino que el poder del filtro les obliga a ello. De hecho, constatamos cómo en la leyenda Tristán e Isolda no pueden vivir separados sin llevar una vida de sufrimientos y penurias. Concretamente, Eilhart especifica al respecto: “le philtre produisit aussi cet autre effet: les amants tombaient l’un et l’autre malades quand ils n’avaient pas pu se parler pendant une semaine, et ils étaient alors voués à la mort” (Eilhart von Oberg, 1995: 294).

PERFORMANCIA: con respecto a la realización o cumplimiento de la *performancia* por parte de los *sujetos operadores* (Tristán e Isolda), hemos de señalar que ésta no se lleva a cabo con éxito, o, al menos, no en un principio, puesto que los amantes terminan viéndose separados. Podríamos argumentar, en este sentido, que la categoría de los *oponentes* del *esquema actancial* (ya visto en nuestro trabajo) es tan fuerte que conlleva la no resolución de tal esquema. Asimismo, podríamos añadir que, en algunas de las

versiones (Bérout o Eilhart), el efecto del filtro tiene una duración temporalmente limitada. Sin embargo, también somos conscientes de que los amantes siguen enamorados. Será, entonces, el *eje* de los *oponentes* el que se muestre decisivo en la separación de los amantes. Recordemos, en este sentido, cómo Marco los descubre dormidos en el bosque y decide perdonarles la vida. Si a ello añadimos las palabras cargadas de censura del ermitaño Ogrín, podremos comprender perfectamente cómo en el *programa* de la huida se pasa de un *estado* de *conjunción* (la unión) a un *estado* de *disyunción* (la separación) de los *sujetos de estado* (también *sujetos operadores*) y la *prueba principal*, la huida, termina entonces siendo fallida.

SANCIÓN: evidentemente, si la *prueba principal* no llega a cumplirse, tampoco habrá reconocimiento o *sanción* del *contrato* en la unión de los amantes. Sin embargo, esto ocurre en el plano de la vida, mientras que en el plano de la muerte (entendida como vida eterna), sí se podría llegar a hablar, en cambio, de una *sanción* del *contrato* que, en principio, hubiera establecido el poder del filtro. A ello ya hemos hecho referencia anteriormente, teniendo en cuenta la versión de Eilhart von Oberg. Salvando las posibles diferencias entre versiones, Thomas y Gottfried von Strassbourg nos presentan una duración del filtro ilimitada que tendería a unir a los amantes, incluso, en la muerte. Ya que no han podido unirse en vida, sí lo harán en la muerte. Para así constatarlo, bastaría con hacer referencia a versiones como las de Eilhart von Oberg, aquí analizada, o las de Ulrich von Türlheim, Heinrich von Freiberg, la *Saga noruega*, etc. En ellas, se nos cuenta cómo de las tumbas de Tristán e Isolda nacen dos árboles que tenderán a unirse para siempre. La *sanción* del *contrato* se hará, entonces, definitiva.

Como vemos, en este *programa narrativo* el cumplimiento de la *tríada de pruebas* sólo puede materializarse en el plano de la muerte, ámbito en el que la categoría de los *oponentes* queda anulada. A través de la muerte, se cumple la *performancia* o unión de los amantes y la *sanción* o reconocimiento de su unión. Sin embargo, en el plano de la vida, ni la *performancia* (unión de los amantes), ni su *sanción* (reconocimiento social de tal unión) pueden llevarse a cabo. Esta idea de incumplimiento ya la adelantábamos en la presentación de nuestro tercer *esquema actancial* relativo a la unión de los amantes en las versiones de Bérout, Thomas y Gottfried von Strassbourg, mientras que el último *esquema actancial*, relativo exclusivamente a la versión de Eilhart, acerca del poder que el filtro continúa ejerciendo después de morir los amantes, da cuenta de la *sanción* positiva del *contrato inicial*, sin que ya nadie pueda separarlos.

Sobre la *disyunción* o amor en la distancia incide especialmente la versión de Thomas d'Angleterre, en la que tendrá lugar, como en Eilhart von Oberg, un *antiprograma narrativo* relativo a la venganza de Isolda de las Blancas Manos y la muerte de los amantes, unidos fatalmente cuando ya sea demasiado tarde. Dicho *antiprograma* intentará dar respuesta al *programa* generado por Kaherdin en la versión de Thomas o por el burgués amigo de Tristán en la de Eilhart para intentar salvar la vida de su compañero Tristán, reuniéndolo, por fin, con Isolda la Rubia.

$$\text{PN } 4 = \text{H} (S_1) \longrightarrow [(S_2 \vee O) \longrightarrow (S_2 \wedge O)]$$

$$\text{PN}' 4 = \text{FT} (S_1) \longrightarrow [(S_2 \wedge O) \longrightarrow (S_2 \vee O)]$$

Este *programa narrativo*, PN 4, que se centra en la salvación del héroe gracias a la intervención de Isolda la Rubia (H), se lleva a cabo a través de un *sujeto operador* ( $S_1$ ), Kaherdin (en Thomas) o el burgués al que Tristán encomienda esta tarea (en Eilhart) para conseguir que Isolda la Rubia (O) venga a curar a su antiguo amor ( $S_2$ ). Isolda la Rubia acepta y se pasa de un *estado* de *disyunción* ( $\vee$ ) a un posible *estado* de *conjunción* ( $\wedge$ ), pues la reina de Cornualles parte para reunirse con Tristán y salvarlo de la muerte. Sin embargo, la generación de un *antiprograma* de venganza (PN' 4) anulará el *programa* de la curación (PN 4). Desarrollaremos a continuación la *secuencia canónica* en la que se ven inscritos.

MANIPULACIÓN: en este caso, contamos con un nuevo *sujeto operador*, Kaherdin, el cuñado y fiel amigo de Tristán en Thomas, o el burgués al que Tristán manda llamar en Eilhart, puesto que, si recordamos bien, en esta última versión el cuñado de Tristán ya había sido asesinado por Naupaténis. En efecto, en una reunión privada entre Tristán y Kaherdin (en Thomas) o el burgués (en Eilhart), Tristán le confiesa que está enamorado de otra mujer, Isolda la Rubia, y le dice que sólo ella podrá curarlo del mal que padece. Tristán ( $S_2$ ) le pide entonces a Kaherdin ( $S_1$ ) (en Thomas) o al burgués ( $S_1$ ) (en Eilhart) que le traiga a su amada Isolda la Rubia para que le cure del mal que sufre. Se establece, pues, un *contrato* entre el enfermo y aquel que puede ayudarlo buscando a Isolda.

COMPETENCIA: Kaherdin (en Thomas) o el burgués (en Eilhart) adquieren la *modalidad* del *saber*, en tanto que conocen la desgracia de Tristán y la solución para acabar con esta desgracia. También adquieren la *modalidad* del *querer*, ya que ambos se ofrecen y aceptan voluntariamente marchar en busca de Isolda la Rubia a Cornualles para que cure al héroe. Finalmente, el *poder* les es concedido por el mismo Tristán al

hacerles entrega del anillo que conserva como prueba de amor de la reina. Con este anillo, Isolda la Rubia acudirá sin reparo alguno allá donde Tristán se encuentre.

PERFORMANCIA: Kaherdin (en Thomas) o el burgués (en Eilhart) logran emprender con éxito su empresa, puesto que consiguen que Isolda la Rubia acuda a salvar a Tristán. Sin embargo, el éxito de la *performancia* no es tal. Hemos constatado en el nivel de la *actancialidad* que en la versión de Thomas la cosmología climática actúa como *oponente* en la consecución del *objeto de valor*, la curación de Tristán. En efecto, cuando Kaherdin e Isolda la Rubia están a punto de llegar a Bretaña, se desencadena una terrible tormenta que les impide acercarse a la orilla y llegar así a tiempo para salvar al héroe. Sin embargo, no es la demora lo que origina la muerte de este último. Más fuerte que el *eje* de los *oponentes* será el *antiprograma* que nos propone Isolda de las Blancas Manos. De hecho, el motivo de la tormenta se encuentra, incluso, ausente en la versión de Eilhart. Si Tristán muere, se debe únicamente a la mentira de su esposa. La presencia de este motivo en Thomas, que no es determinante en la muerte del héroe, prueba una vez más el afán por enfatizar y alargar la tragedia en las versiones francesas.

Como sabemos, la esposa legítima de Tristán ha escuchado la conversación donde el héroe le confiesa a Kaherdin (en Thomas) o al burgués (en Eilhart) que está enamorado de otra mujer. Se genera, entonces, un nuevo *programa narrativo* (*antiprograma* para ser más exactos) (PN' 4) contrario al de la curación de Tristán y su consiguiente unión con Isolda la Rubia. En este *antiprograma* también distinguiremos la configuración de una *secuencia canónica* en la que tendremos que hablar de MANIPULACIÓN, COMPETENCIA, PERFORMANCIA y SANCIÓN. La MANIPULACIÓN tendrá lugar a través de la *escena* en la que Isolda de las Blancas Manos escucha escondida la conversación entre Kaherdin (en Thomas) o el burgués (en Eilhart). En estos momentos se entera de que su esposo no la ama. Un gran odio y un terrible deseo de venganza se despiertan en ella. Nos encontramos, pues, ante la adquisición de la COMPETENCIA por parte del que va a ser el *sujeto operador* (Isolda de las Blancas Manos). En efecto, la joven dispone del *saber*, pues ya conoce toda la verdad, y del *querer*, ya que arde en deseos de vengarse de su esposo. Sin embargo, aún no tiene adquirida la *modalidad del poder*. De ahí que el *antiprograma narrativo* de su venganza no pueda llevarse a cabo de manera inmediata. La adquisición del *poder* por parte de Isolda de las Blancas Manos llegará coyunturalmente, aprovechando la ocasión de poderle mentir a Tristán, diciéndole que las velas del navío en el que se supone que venía Isolda la Rubia son negras en lugar de blancas. La mentira y la inmovilidad de



Tristán conllevan la adquisición del *poder* y, por ende, la realización de la *performancia*. El plan de venganza de la joven despechada es llevado a cabo con éxito. La *sanción*, que tampoco se puede catalogar de positiva para Isolda de las Blancas Manos<sup>132</sup>, será la muerte de Tristán sin que haya logrado ver a su amada Isolda la Rubia. SANCIÓN: volviendo al *programa narrativo* de la curación de Tristán (PN 4), diremos que no existe *sanción*, puesto que el *programa* del *antisujeto*, es decir, de Isolda de Blancas Manos, se ha adelantado en el orden de los acontecimientos. En definitiva, el *antiprograma* de la venganza y la muerte ha anulado el *programa* de la salvación y la vida. De ahí, entonces, que no exista *sanción* (en este caso debería equivaler a la salvación de Tristán) y la leyenda termine de manera trágica y fatal con la muerte de los dos amantes.

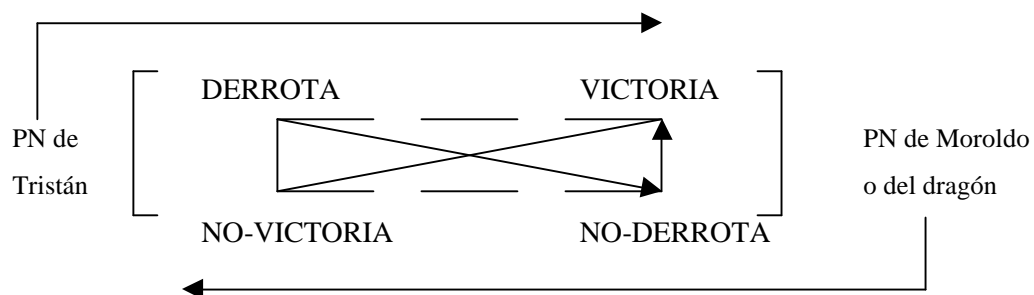
Como podemos constatar, la *tríada de pruebas* sólo se completa en el *antiprograma* de Isolda de las Blancas Manos (PN' 4). Es cierto que en el *programa* de la curación (PN 4) emprendido por Kaherdin (en Thomas) o el burgués (en Eilhart) se ha llevado a cabo con éxito la *prueba calificante* (Kaherdin o el burgués han adquirido las *modalidades* del *poder*, el *querer* y el *saber*) y la *prueba principal* (el *héroe sujeto operador* consigue traer a Isolda la Rubia para que cure a Tristán). Sin embargo, la *prueba glorificante* no será satisfactoria por una cuestión de tiempo. No puede ser sancionada por el *destinador sujeto de estado*, porque, sencillamente, ya no está vivo. El *antiprograma* de Isolda de las Blancas Manos en el plano de la venganza anula la *prueba glorificante* del *programa* de la curación de Tristán. Sin embargo, el *antiprograma* sí será sancionado con la muerte de Tristán. El deseo de Isolda de las Blancas Manos queda materializado, produciéndose así la *sanción* de su *contrato* inicial, vengarse del esposo infiel de la peor manera, es decir, con la muerte.

Finalmente, en este estudio semiótico del *Tristán*, deberíamos terminar dando cuenta de la configuración del *cuadrado semiótico* en las distintas versiones analizadas. Asimismo, para establecer la evolución general de los acontecimientos, distinguiremos tres partes que seguirán un orden cronológico y lineal. La primera parte hará referencia a la trayectoria heroica de Tristán, la segunda a la unión pasional de los amantes y la última al desencadenamiento de la fatalidad con la muerte de los dos jóvenes:

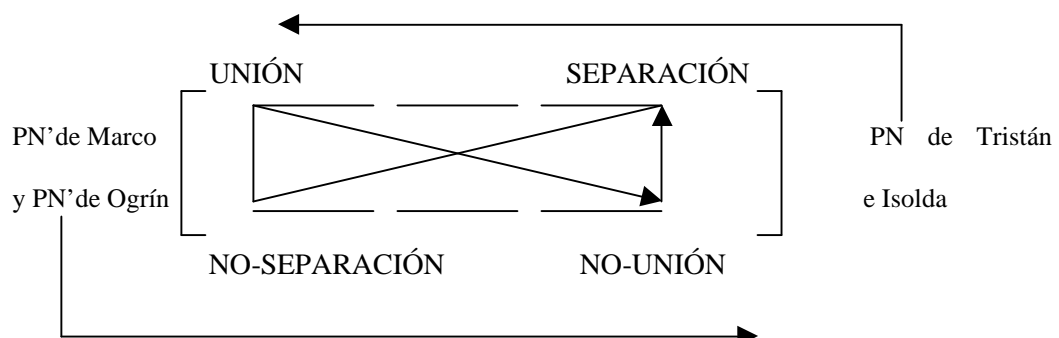
---

<sup>132</sup> Sólo Eilhart nos habla de la reacción de Isolda de las Blancas Manos tras la muerte de Tristán y al respecto nos dice: "Tristant mort, sa femme, qui avait prononcé les mots qui lui avaient fait éclater le cœur, faillit succomber à la douleur. Elle se mit à crier sans retenue : <<Ah ! malheur ! Quelle infortune que la mienne !>>. Elle se rendit bien compte elle-même qu'il était mort par sa faute" (Eilhart von Oberg, 1995: 386-387).

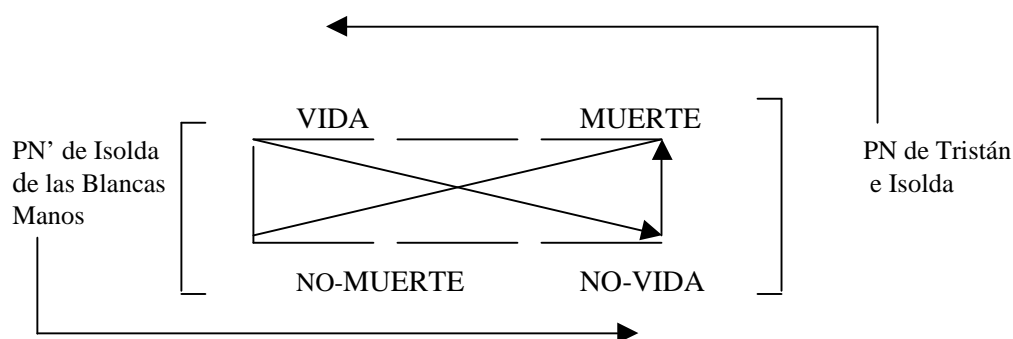
I) El heroísmo de Tristán (versiones de Gottfried y Eilhart): en este primer *cuadrado semiótico* que desvela el sentido de lo épico, haremos referencia a los episodios en los que Tristán se enfrenta contra el Moroldo y el dragón que tiene amenazada la isla de Irlanda. En ambos casos se parte de una situación de amenaza que casi tiene sumido en la derrota al reino de Marco (Cornualles) o al del rey Gurmun (Irlanda). Moroldo o el dragón suponen respectivamente una clara amenaza a estos reinos. Sólo Tristán podrá batirse con ellos alcanzando así una victoria que, en un principio, una vez rota la situación de equilibrio, no parece tal. Veamos cómo se materializa en el *cuadrado semiótico* lo expuesto:



II) La unión de los amantes (versiones de Béroul, Thomas, Eilhart y Gottfried): Como sabemos, en todas las versiones analizadas los amantes buscan continuamente su unión, a pesar de los numerosos obstáculos que van surgiendo. Así, vemos continuamente a Tristán acudiendo a los aposentos de Isolda, a los amantes reuniéndose en el vergel, marchándose al bosque para huir de la autoridad de Marco o a Tristán, incluso, disfrazándose de loco, peregrino y leproso para encontrarse con Isolda sin ser reconocido. Sin embargo, la cantidad de obstáculos (*oponentes*) que se van interponiendo y los *antiprogramas narrativos* que, incluso, estos *oponentes* generan (podríamos destacar, por ejemplo, el PN' emprendido por Marco para separar a los amantes, mediante su ejecución, instigado por los barones felones o el PN' del ermitaño para conseguir el arrepentimiento y la consiguiente separación de los amantes) hacen que la unión de Tristán e Isolda sólo pueda ser efímera, ya que en todas las versiones vistas hay una tendencia más acusada al alejamiento y a la separación:



III) La muerte de los amantes (versiones de Thomas y Eilhart): Del *cuadrado semiótico* anteriormente expuesto se deduce la imposibilidad de unión de los amantes. Sin embargo, no es Marco, ni los felones, ni siquiera las exhortaciones del ermitaño lo que separa a Tristán de Isolda. Ya veíamos en el establecimiento de los *programas narrativos* que uno de los mayores *oponentes* a la unión de Tristán e Isolda la Rubia será la mujer legítima de Tristán, Isolda de las Blancas Manos. De hecho, comentábamos que Isolda de las Blancas Manos no termina siendo tanto un *oponente* al amor de Tristán y la reina como un *antisujeto* que desarrolla su *antiprograma narrativo*, cuyo objetivo es el de provocar la muerte de Tristán y, por consiguiente, la separación definitiva de los amantes:

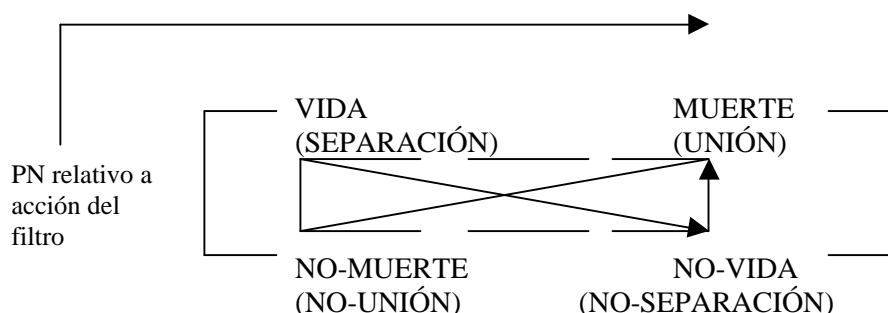


Si superponemos el *cuadrado semiótico* relativo a la UNIÓN-SEPARACIÓN de los amantes y el de su VIDA-MUERTE, que expondremos a continuación, no tardaremos en percatarnos de que existe una correspondencia perfecta entre la UNIÓN y la MUERTE, por un lado, y la SEPARACIÓN y la VIDA, por otro, en lo concerniente al destino de los amantes desde el momento mismo en que ingieren el filtro. Así lo pone de manifiesto Eilhart cuando delimita los efectos de la poción:

Le philtre avait une particularité; quand un homme et une femme en buvaient ensemble, ils ne pouvaient plus se quitter pendant quatre ans et, même contre leur gré, ils devaient s'aimer de tout leur être si la mort ne les séparait pas. Durant quatre ans, la passion qui les unissait était si forte qu'ils ne pouvaient pas rester l'un sans l'autre l'espace d'un seul jour. À ce que j'ai entendu dire, ils ne se quittaient pas du regard, jour et nuit. Le philtre produisit aussi cet autre effet: les amants tombaient malades l'un et l'autre quand ils n'avaient pas pu se parler pendant une semaine, et ils étaient alors voués à la mort (Eilhart von Oberg, 1995 : 294).

Esta correspondencia que liga indisolublemente la SEPARACIÓN de los amantes con la MUERTE aparece también reflejada en una de las versiones episódicas más célebres del *Tristán*. Nos referimos al *Lai du Chèvrefeuille*, en el que Tristán e Isolda son como la madreselva y el avellano. Para vivir tienen que permanecer juntos y, si

alguien intenta separarlos, ello provoca inmediatamente su muerte. Sin embargo, los efectos del filtro en Eilhart, aunque se supone que, en principio, sólo abarcan un periodo de cuatro años, nunca llegan a mitigarse por completo. De hecho, la fuerza del filtro parece cobrar mayor vigor al eternizar la unión de los amantes en su muerte. Si la vida les ha impedido unirse en multitud de ocasiones, la muerte les unirá a través de la vid y el rosal cuyas ramas tienden a juntarse para siempre. El poder del filtro subvierte los binomios establecidos, ligando así la MUERTE a la UNIÓN y la VIDA a la SEPARACIÓN, en lo concerniente al destino de los amantes:



Resulta sorprendente que en una versión como la de Thomas, en la que, en principio, los efectos del filtro no tienen una duración limitada, no se refleje esta visión de unión eterna de los amantes en la muerte. Hemos de reconocer, desde luego, que Thomas es mucho más trágico que el resto de autores analizados. No en vano siempre incide en la separación y el consiguiente sufrimiento de los enamorados. Tal vez por ello decidiera elidir esta subversión del filtro, que, en cierto modo, conlleva la victoria de los amantes para alivio del lector.

## 7. ESTÉTICA Y PRAGMÁTICA DE LA ORGANIZACIÓN DEL DISCURSO NARRATIVO

### 7.1. LA VISIÓN DEL MUNDO ESTABLECIDA POR EL RELATO

Uno de los primeros puntos a analizar en este apartado es la *visión del mundo* que las distintas versiones estudiadas en torno a la leyenda de *Tristán e Isolda* nos ofrecen. En este sentido, cabría destacar la presencia de una *visión* bastante fiel en torno a la realidad social, política, histórica e, incluso, religiosa imperante en la Edad Media, por un lado, mientras que, por otro, se nos presenta una visión del canon sentimental regido, en cierto modo, por las constricciones cortesas. Gerritsen y Van Melle concretan aún más cuando ven en el *Tristán* una contraposición de toda una serie de valores (los

anteriormente aducidos) que, en cierto modo, no debió ser ajena a la Europa de la segunda mitad del siglo XII y principios del XIII: “The successive versions of the Tristan story thus give us expression to the burning medieval issues of courtly love versus Christian morality, chivalry versus feudality, the individual versus society” (1993: 276).

Esta *visión del mundo* que las versiones de Béroul, Thomas, Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassbourg ofrecen se articulará, por una parte, a través del empleo de la *descripción* e, igualmente, a través de la exposición de una serie de *saberes* y *valores* que, posteriormente, desarrollaremos en detalle.

## 7.2. LA DESCRIPCIÓN Y SUS FUNCIONES EN EL RELATO

Con respecto a la *descripción* y el lugar que ésta ocupa en las distintas versiones analizadas del *Tristán*, deberíamos empezar diciendo que el empleo de la *técnica descriptiva* en autores como Béroul no es muy patente, debido, en gran parte, al carácter sencillo y, a veces, áspero de su estilo. Sobre la carencia de *segmentos descriptivos*, Ménage señala: “Les passages purement descriptifs sont fort rares. Il n’y a pas pour ainsi dire pas de tableaux où nous ne suivons les gestes, les actions d’un ou de plusieurs personnages: Béroul éclaire l’action par la présence des objets qui la favorisent ou la contrarient” (1974: 187).

Es más, Béroul no nos llega ni siquiera a describir el Morois, aun cuando se trata de un lugar central y de vital importancia para su versión. Más bien se limita a enumerar cuáles son las actividades de los amantes en este bosque. No hemos de perder de vista que en Béroul predominaba la acción frente a la *reflexión* o la *descripción*. A este respecto, y sobre el tratamiento desprovisto de *descripción* del bosque del Morois, Badel afirma: “Béroul ne décrit pas la forêt du Morois (...) mais seulement les activités de Tristan chasseur” (1969: 184). En cualquier caso, podríamos destacar la presencia de algún que otro *segmento descriptivo*, en especial, relativo al ámbito de los *personajes* y muy raramente dedicado a caracterizar el *espacio*. Sobre este último punto, podríamos mencionar la *descripción* relativa al camino en el que Tristán encuentra la capilla que le servirá como pretexto para escapar del ejército de Marco. Tal y como podemos apreciar, la *descripción* es bastante sencilla y queda en todo momento desprovista de riqueza ornamental o *función estética*:

Sor la voie par ont il vont,  
 Une chapele sor un mont,  
 U coin d'une roche est asise.  
 Sor mer ert faite, devers bise.  
 La part que l'en clame chancel  
 Fu asise sor un moncel ;  
 Outre n'out rien fors la faloise.  
 Cil mont est plain de pierre aaise.  
 S'uns escureus de lui sausist,  
 Si fust il mort, ja n'en garist.  
 En la dube out une verrine,  
 Que un sainz i fist, porperine  
 (Bérout, 1989 : 64-66) (vv. 915-926)

[Sur le chemin que suivent Tristan et son escorte, se trouve une chapelle nichée sur une hauteur, au bord d'un rocher. Exposée au vent du nord, elle surplombe la mer. La partie que l'on appelle le chœur était bâtie sur une élévation. Au-delà il n'y avait que la falaise. Le mont n'était qu'un amas de pierres dénué de végétation. Si un écureuil sautait de là, il se tuerait; il n'en réchapperait pas. Dans l'abside se trouvait un vitrail aux teintes pourpres qui était l'œuvre d'un saint]

También contamos con una ligera *descripción* de Isolda, aunque se focaliza mucho más la atención en la vestimenta de la reina que en su propio físico. En cualquier caso, las dos *descripciones* referidas a Isolda la Rubia o a sus ricos vestidos suponen, sin duda alguna, uno de los elementos con mayor sentido cortés en la versión de Bérout:

Ele out vestu une tunique  
 Desus un grant bliaut de soie.  
 De son mantel que vos diroie ?  
 Ainz l'ermite, qui l'achata,  
 Le riche fuer ne regreta,  
 Riche ert la robe et gent le cors :  
 Les eulz out vers, les chevaus sors  
 (Bérout, 1989 : 154) (vv. 2882-2888).

[Elle portait une tunique sur un grand bllaut de soie. Que vous dirai-je de son manteau? Jamais l'ermite qui l'acheta n'en regretta le prix élevé. Sa robe était riche et son corps élégant, ses yeux vairons et ses cheveux d'or]

La roïne out de soie dras :  
 Aporté furent de Baudas,  
 Forré furent de blanc hermine.  
 Mantel, bllaut, tot li traïne.  
 Sor ses espauls sont si crin,  
 Bendé a ligne sor or fin  
 (Bérout, 1989 : 200) (vv. 3903-3908).

[La reine portait des vêtements de soie importés de Bagdad et fourrés de blanche hermine. Manteau et tunique avait une traîne. Les cheveux tombaient sur ses épaules, tressés avec des rubans en fil d'or. Un cercle d'or lui ceignait la tête et entourait complètement son visage rose, au teint frais et claire]

Como vemos, la *descripción*, aunque no muy profusa, nos muestra el ideal de belleza femenino medieval encarnado en el *personaje* de Isolda la Rubia, al mismo

tiempo que pone de manifiesto a través de ricas telas, pieles y metales preciosos, tales como el oro, que nos encontramos en el pudiente y refinado contexto de la corte francesa medieval.

Finalmente, otro ejemplo de *descripción* lo podríamos encontrar en la imagen de Tristán disfrazado de leproso [vv. 3566-3574], aunque nuevamente se incide, sobre todo, en el valor de la ropa.

Habida cuenta de estos ejemplos, podemos concluir diciendo que el empleo del *segmento descriptivo* en Béroul es escaso. Puede decirse, además, que no se trata de una *descripción* excesivamente cuidada.

Prácticamente lo mismo deberíamos destacar en torno al empleo de la *descripción* en la versión del alemán Eilhart von Oberg. Su aparición es poco frecuente a lo largo del *relato* y cuando se utiliza, por ejemplo, para presentarnos un *espacio* o un *personaje*, la *descripción* suele ser breve y sencilla. Si en Béroul hemos destacado, a este respecto, la descripción de Isolda la Rubia, elegiremos la *descripción* de este mismo *personaje* en Eilhart. Ello nos servirá para constatar que en la versión alemana es, incluso, más sencilla. Apenas si se evoca la belleza física de Isolda, mientras que en Béroul se seguía, al menos, el canon de belleza prototípico del medievo. Ya hemos esgrimido que Eilhart, como Béroul, es un poeta de acción, pero hemos de añadir que, en el caso del autor alemán, la primacía de lo épico y lo masculino parece estar eclipsando la relevancia que la mujer<sup>133</sup> había adquirido en las *versiones corteses*.

Sabemos que la *cortesía* privilegia, sin duda alguna, el papel de la mujer. De ahí que en las *versiones corteses* sea ampliamente descrita, dando todo lujo de detalles sobre su cabello, su rostro, sus ojos o su cuerpo. Ya lo pondremos de manifiesto cuando abordemos esta cuestión en la versión de Gottfried von Strassbourg. Ahora convendría, más bien, contrastar este énfasis en la belleza femenina por parte de las *versiones corteses* con la extremada sencillez con la que se lleva a cabo en la versión de Eilhart:

On ne trouvait sa pareille dans aucun pays. Elle était connue loin de la ronde, et on ne tarissait pas d'éloges sur son compte. Lorsque l'on faisait l'éloge des dames, c'est elle qui recueillait le plus de suffrages. Elle se distinguait par sa beauté, son savoir et la perfection de ses manières. Elle s'entendait à faire ce qui vaut honneur et bonne réputation. Elle était courtoise et pleine d'entrain, d'une gaieté qui savait éviter l'exubérance (Eilhart von Oberg, 1995 : 277).

---

<sup>133</sup> Duby, en torno a la concepción de la mujer en el siglo XII, apunta: "Les femmes tiennent en vérité fort peu de place dans cette histoire de guerriers, de furieux peu à peu assagis. Toujours à l'arrière-plan, ce sont des jouets aux mains de ces brutaux" (1995 II: 79). Lo épico eclipsará, pues, a la mujer.

Como vemos, la *descripción* responde a una concepción cortés de la mujer. Es bella, inteligente y educada. Es cúmulo de honor, reputación, cortesía y mesura. Sin embargo, con respecto a la belleza física nada nos dice Eilhart, porque, como García Gual apunta muy pertinentemente, “pensar en las mujeres, en la concreta belleza de sus cuerpos, era pecaminoso para la tradición clerical” (1997: 18). Aunque no es fácil saber si Eilhart fue clérigo, se ha constatado, al menos, que debió tener una considerable cultura clerical (Buschinger, 1991: 64).

Sí presenta, en cambio, la versión de Eilhart una concomitancia muy grande ya no sólo con la versión de Béroul, sino también con las de Thomas y Gottfried. Se trata del énfasis que se pone en la *descripción* de los ricos vestidos y atavíos de las gentes de la corte. De una forma u otra, Eilhart pretende contextualizar perfectamente la realidad aristocrática y cortesana de la época con su afán por desprender una sensación de riqueza, refinamiento y opulencia. Estamos ante una clara *función matésica* del *segmento descriptivo*. De ahí, entonces, que los trajes de los señores y las damas estén hechos de las telas más preciadas y adornados de oro y piedras preciosas. Si en la Edad Media el vestido refleja la corte de la que el caballero o la dama procede, cuanta más riqueza y elaboración encierre, mayor será el poder y la relevancia que se ligue a esa corte. De ahí que los compañeros de Tristán cambien de vestido cuando en la corte del rey de Irlanda son recibidos para concederle a Tristán la mano de Isolda:

(...) au matin, les nobles seigneurs revêtirent de splendides vêtements taillés dans la paille, le vair et l’hermine et bordés de larges bandes de zibeline, habits qu’ils avaient apportés en grand nombre du royaume du roi Marck. Des fourrures duveteuses formaient la doublure de splendides samits. Ample pelisses d’un noir de mûre, de plus belle effet, étoffes diverses, aussi belles qu’on pouvait les désirer, pierres précieuses de toutes sortes et or affiné de la plus haute qualité qui pût exister de par le monde : sans mentir, toutes ses richesses se retrouvaient dans la tenue de ces seigneurs, qui les avaient apportées pour tenir dignement leur rang (Eilhart von Oberg, 1995 : 291).  
L’habit était constellé d’hyacinthes, magnifiquement paré d’or et de gemmes et rehaussé de fils d’or; il avait été fait d’une soie à trois tons, la doublure était une riche fourrure d’hermine. C’est avec ce vêtement que la noble reine caressa le chien avec amour (Eilhart von Oberg, 1995 : 350).

En el caso de Thomas d’Angleterre, cabría señalar que el empleo de la *descripción* es mucho más común que en Béroul o Eilhart, aparte de que los distintos *segmentos descriptivos* cuidan algo más el detalle, salvo alguna excepción como la *descripción* mínima del *personaje* de Tristán [(*Le Dénouement*), vv. 554-556]. En efecto, la *descripción* física de los *personajes* parece estar algo descuidada, como ya



veíamos en Béroul, aunque también debemos tener en cuenta el carácter tremendamente fragmentario de ambas versiones, por lo que puede que el hecho de no encontrar apenas *descripción* física del *personaje* se deba meramente a cuestiones fortuitas o azarosas y no al espíritu de los autores. Concretamente, los *segmentos descriptivos* más representativos en la versión de Thomas serán los relativos al cortejo de Isolda, aspecto que nos remite a un contexto puramente cortesano, donde se nos muestra una idea de jerarquización social imperante en la Edad Media. Bien podría apreciarse, por lo tanto, una cierta *función matésica* en la *descripción*, dado que una vez más difunde no poca información sobre el mundo de la corte y su estratificación en el medievo:

De fors le chemin dunc descendent,  
 Li varlet iluec l'atendent.  
 IL sunt sur un chasne munté.  
 Qu'esteit sur un chemin ferré;  
 La rote poent surveeir,  
 Els ne puent aperceveir.  
 Vientent garzun, vientent varlet,  
 Vientent seuz, vientent brachet  
 E li curliu e li veltrier  
 E li cuistruns e li bernier  
 E marechals e herbejurs  
 Cils sumiers (e cil chaceüirs)  
 Cils chevaux, palefreis (en destre,)  
 Cils oisels qu'e(n) porte a senestre.  
 Grant est la rocte e le chemin  
 (...)

(Thomas, 1989: 394) (*Le Cortège d'Yseut*, vv. 19-33).

[Ils descendent du cheval à l'écart du chemin. Là, les valets les attendent. Ils montent sur un chêne qui domine le chemin pierreux et peuvent apercevoir l'escorte sans être aperçus d'elle. Ce sont d'abord les serviteurs qui s'avancent ; puis viennent les valets, les limiers, les braques, les messagers et les chefs de meute, les cuisiniers et les rabatteurs, les palefreniers et les fourriers, les chevaux de charge ou les chevaux de chasse: on tenait de la main droite les palefrois par les rênes, les oiseaux de la main gauche. Long est le cortège sur le chemin (...)]

Resulta importante destacar que la *descripción* en la versión de Thomas confiere a la obra una gran impresión de realidad, como se puede constatar a través del ejemplo anteriormente visto o con la *descripción* de la ciudad de Londres. Este afán por crear ilusión de realidad permite hablar de una clara *función mimética* en el *nivel descriptivo*. Por otro lado, una diferencia con la versión de Béroul, aparte de lo extenso y cuidado de las *descripciones*, radica en el hecho de que Thomas incide mucho más en la *descripción* del *espacio* físico y urbano que envuelve la historia, lo cual otorga al texto un claro efecto de realismo, constatable, por ejemplo, a través de la visión de un

Londres rico por su actividad comercial, aspecto que ya estaba muy en consonancia con la realidad de la época:

Lundres est molt riche cité,  
Melieure n'ad en cristienté,  
Plus vaillante ne melz preisee,  
Melz guarnie de sent aisie.  
Mult aiment largesce e honur;  
Cunteinent sei par grant baldur.  
Le recovrer est d'Engleterre:  
Avant d'iloc ne l'estuet querre.  
Al pé del mur li curt Tamise.  
Par le vent la marcheandise  
De tutes les teres qui sunt  
U marcheant cristien vunt.  
Li hume i sunt de grant engin  
(Thomas, 1989 : 229) (vv. 2651-2663).

[Londres est une cité très prospère, qui n'a pas son égale en terre chrétienne par son activité, son prestige et la bonne vie qu'on y mène. On y est prodigue et généreux, on y aime rire. Toute la fortune de l'Angleterre est là; inutile de la chercher ailleurs. La Tamise baigne les remparts. C'est ici qu'arrivent les marchandises de tous les pays où se rendent les marchands chrétiens. Les gens y sont particulièrement malins]

Además, la presencia de esta *descripción* nos parece vital en la búsqueda de la sensación de realismo, ya que nos informa sobre una naciente sociedad apegada a lo material y lo comercial. Hablamos, pues, de una burguesía esencialmente urbana. En este orden de ideas, Payen apunta:

La description de Londres, cette ville où l'on sait vivre et où les bourgeois sont particulièrement avisés, semble être un appel à la générosité d'un public anglo-normand (voire anglo-saxon) qui n'est sans doute pas toujours aussi aristocrate qu'on le dit. Il est alors question d'échanges et de commerce. Notons que l'argent joue dans le *Tristan* un rôle assez considérable (1989 : xiii).

Otro de los ejemplos más relevantes en cuanto al empleo de la *descripción* se refiere, lo encontramos en la *escena* de la tempestad marítima que impide a Isolda llegar a tiempo para salvar a Tristán de las garras de la muerte [(*Le Dénouement*), vv. 1593-1616]. Aunque prescindamos de la cita por cuestiones de espacio, resulta relevante destacar la precisión con la que se nos describen los distintos cambios climáticos, pero, sobre todo, lo más importante es la clara *función narrativa* de este *segmento* que dramatiza el *relato*, decelerando la acción cuando más se aproxima al desenlace final. Se logra perfectamente adecuar forma y sentido, ya que existe una perfecta unión entre lo nefasto de la tempestad y el sentimiento cada vez más fuerte de fatalidad que se

desarrolla en Isolda la Rubia y en la situación, en general. De ahí los efectos de dramatismo que acabamos de mencionar.

Finalmente, con respecto a la versión de Gottfried von Strassbourg, diremos que el empleo de la *descripción* es aún mucho más profuso y cuidado que en el caso de Thomas y, por supuesto, de Béroul o Eilhart. El poeta alemán tiende a cuidar el detalle, al tiempo que adorna y enriquece su *descripción*, la cual se hará mucho más extensa que en las versiones anteriores, pudiendo convertirse, incluso, en un ejercicio de retórica por parte del propio autor (*función estética* de la *descripción*). Tal es el caso del largo *segmento descriptivo* de la gruta de amor, sustituta del bosque del Morois. Si en la versión de Béroul no se focaliza tanto la atención en este *espacio*, sino en las penurias que los amantes tendrán que sufrir, Gottfried von Strassbourg, sirviéndose de la *técnica descriptiva*, transforma la gruta de amor en lo que podría concebirse como un *locus amoenus* o, lo que es más, como una alegoría del amor. Asimismo, sólo basta tener en cuenta esta *descripción* de Gottfried para ver cómo permite al autor posicionarse en el orden de lo estético:

Ne vous laissez pas rebuter si maintenant je veux vous révéler le sens et la raison pour lesquels la grotte a été creusée dans le rocher. Elle était comme je l'ai dit tout à l'heure ronde, large, haute et droite, blanche comme neige, lisse et plane de toutes parts. Sa rondité à l'intérieur, c'est la sincérité en amour, car l'amour doit être franc et sincère, et il ne doit avoir de recoins: les recoins qu'il y a dans l'amour, c'est la fourberie, la perfidie. La largeur, c'est la force de l'amour, qui doit être illimitée. La hauteur, c'est la noble exaltation, qui s'élance jusqu'aux nues; et rien n'est trop pour elle tant qu'elle aspire à s'élever jusqu'au point où l'image coulée des vertus forme la clef au haut de la voûte. Les vertus ne manquent pas d'ornement, car elles sont serties de pierres précieuses, si louablement parées que nous, qui n'avons pas de si hautes aspirations (...) La paroi blanche, lisse et plane montrait la droiture de l'amour: sa blancheur immaculée ne doit pas porter de driapure (...) Le dallage de marbre désigne par sa couleur verte et sa solidité la constance en amour (...) (Eilhart von Oberg, 1995 : 603).

Basta este fragmento para comprobar la extensión y la riqueza en el empleo de la *descripción* por parte de la versión alemana. Por otro lado, también podemos apreciar, a diferencia de las dos versiones anteriores, cómo la *descripción* sufre un proceso de subjetivización, ya no sólo gracias al empleo de matices metafóricos, sino también gracias a la introducción de toda una serie de *digresiones reflexivas* por parte del *narrador*, rasgo totalmente contrario al empleo de la *descripción* mínima de Béroul.

Por otro lado, también resulta significativo destacar la rica y extensa *caracterización descriptiva* de los protagonistas de la leyenda, aspecto que se

encontraba prácticamente ausente en las versiones de Béroul, Eilhart o, incluso, Thomas, en las que únicamente se nos da algún ligero matiz sobre el físico o los vestidos de éstos. Contrastémoslo con la profusión de Gottfried cuando nos está describiendo a los mismos *personajes*, es decir, Tristán e Isolda:

C'est ainsi que la reine Isolde s'avança, l'aurore joyeuse, conduisant par la main son soleil, la merveille d'Irlande, Isolde, la resplendissante jeune fille. Elle allait, légère, accompagnant son aurore, à pas feutrés, toujours à ses côtés, toujours d'un même pas, bien faite à tous égards, grande, galbée et svelte, moulée dans ses habits. Il semblait que l'Amour l'avait faite pour être son propre faucon -d'une beauté si merveilleuse qu'on ne peut s'en représenter une plus grande. Son manteau et sa robe était de velours pourpre, coupés à la mode de France; la robe était, là où les pans tombaient sur ses hanches, frangée et froncée, maintenue juste au corps par une ceinture de soie à l'endroit idéal (...) Sur la tête elle portait un diadème d'or, fin comme il devait l'être et fait avec un grand art. Il était serti de joyaux, de pierres merveilleuses, d'un grand éclat bien que petites, les plus belles qu'on avait pu trouver dans tout le pays: émeraudes et hyacinthes, saphirs et calcédonies (...) (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 528-529).

Lo extenso de la cita nos muestra una *descripción* rica en extremo que nos recuerda ese canon cortés del que ya se hiciera eco la versión de Thomas d'Angleterre, si bien en esta ocasión la riqueza y el lujo llegan a ser puestos de relieve con tintes hiperbólicos. Esa riqueza de indumentaria cortesana, reflejo de la clase aristocrática medieval, vuelve a ponerse de manifiesto en la *escena* de la *descripción* que a continuación aparece en el *relato* sobre el protagonista masculino, es decir, Tristán:

Son compaignon marchait à ses côtés, tout aussi droit et conscient de sa valeur. On pouvait admirer et louer en lui toutes les perfections qui font le chevalier. Tout ce qui pare un chevalier, il le possédait à profusion: la beauté de sa stature et le faste de ses vêtements s'accordaient à ravir et faisaient à tous deux un vrai chevalier. Il portait des habits de soie lamée d'or d'une luxe inouï, rares et admirables. On ne fait pas inconsidérément cadeau d'un vêtement à la cour (...) Sur la tête, il portait le produit lumineux d'un travail merveilleux: c'était un diadème exquis, qui brillait comme la flamme d'une bougie: des topazes et des sardoines, des chrysolites et des rubis y scintillaient comme des étoiles. La diadème brillait d'un vif éclat et faisait autour de sa tête et de ses cheveux une auréole de lumière (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 531).

Como vemos, la *descripción* de Gottfried von Strassbourg se caracteriza por llegar a adquirir tintes hiperbólicos, al tiempo que por engalanarse de ricas metáforas, comparaciones, enumeraciones, etc., aspecto que no debemos pasar por alto a la hora de hablar de las *funciones* de la *descripción* en el *relato*. A este respecto, diremos que en las cuatro versiones analizadas la *descripción* tiende a producir una ilusión de realidad en mayor o menor medida (recordemos, en este sentido, la *descripción* que Thomas

lleva a cabo sobre la ciudad de Londres) o, lo que es lo mismo, podríamos decir que la *descripción* presentaría una evidente *función mimética*. Igualmente, los *segmentos descriptivos* de las versiones analizadas presentan una *función matésica* desde el momento en que se convierten en el entresijo textual a través del cual se difunden los distintos *saberes* que el texto puede mostrar (aludimos, por ejemplo, a la *descripción* del cortejo en la versión de Thomas d'Angleterre). La *descripción* en las versiones analizadas presenta también una evidente *función narrativa*, ya que establece roles en el desarrollo de la historia, fija un conocimiento determinado sobre los distintos lugares y *personajes* que articulan el *relato* (el ejemplo más claro, en este sentido, lo suponen las distintas *descripciones* de la versión de Gottfried von Strassbourg), participa de la evaluación y, sobre todo, dramatiza el *relato*, decelerando la acción en los momentos más cruciales (por ejemplo, la *descripción* de la tempestad en el mar en el momento más climático de la versión de Thomas). Finalmente, una *función* exclusiva de la versión de Gottfried von Strassbourg será la *función estética*, pues, en este caso, la *descripción* implica una evidente toma de posición por parte del escritor dentro del orden de lo estético y ornamental. La *descripción* actúa, entonces, como ornamento para el *relato* (recordemos, por ejemplo, la descripción de la gruta de amor o, incluso, de los *personajes* principales).

### **7.3. LA CUESTIÓN DE LOS SABERES Y LOS VALORES EN EL RELATO Y SU APERTURA AL MUNDO DE LO REAL**

En primer lugar, nos gustaría señalar con respecto a la cuestión de los *saberes* y los *valores* el desencuadre histórico que supone, sobre todo en la versión de Béroul, aunque también en el resto de versiones analizadas, el tratamiento de una leyenda que, en un principio, pertenecería al contexto artúrico, según las convenciones sociales, históricas y políticas del siglo XII (*feudalismo*, *cortesía*, etc.). Además, las versiones elegidas son de vital importancia para conformar una serie de *valores* que, a menudo, entrarán en oposición (Bien vs. Mal, fidelidad vs. adulterio, deber social vs. interés individual, amor vs. celos y odio, generosidad vs. envidia, etc.) e, incluso, para otorgar al amor de Tristán e Isolda el rango de pasión fatal con el que normalmente ha venido siendo definido.

En las cuatro versiones analizadas la idea más importante con respecto a la cuestión de los *saberes* la constituye la concepción del poder y las estructuras en las que éste aparece configurado: monarquía, feudalidad, vasallaje, etc. Si el amor se convierte

en una falta que será preciso esconder, se debe a que el poder y el orden socialmente establecidos se oponen frontalmente. Empecemos, pues, estudiando estas manifestaciones de poder en los textos analizados, intentando ver la manera en la que se configuran desde un punto de vista histórico en la Edad Media.

Uno de los elementos más inmediatos en lo referente a las manifestaciones de poder que aparecen en *Tristán e Isolda* se encuentra en la noción de vasallaje. En las distintas versiones<sup>134</sup> se nos presenta como un elemento social que refuerza los lazos de la comunidad de sangre. Esta relación de vasallaje aparece, desde el principio, entre Marco, en calidad de soberano, y Tristán, su sobrino, como vasallo, adquiriendo su mayor dimensión en el campo de batalla. Así, el vasallo paga con un servicio militar a su señor, quien, a su vez, le concede protección y albergue. No en vano Buschinger afirma: “Quant aux vassaux, ils doivent au roi *auxilium* [notamment participation aux expéditions militaires (...)] et *consilium*” (1987: 111). De ahí que Tristán se enfrente contra Moroldo para defender al pueblo de Cornualles y no sea el rey quien lo haga. A través de este primer rasgo, podemos ya empezar a apreciar la imagen de una monarquía débil, ya que la fuerza militar no reside en ella. Así pues, Marco es un claro exponente de esta idea. De todas formas, sobre las relaciones de vasallaje volveremos a incidir en mayor medida.

Otro de los rasgos que nos hacen pensar en la imagen de una monarquía sumida en la búsqueda de la estabilidad es el concepto del matrimonio. Al igual que se hiciera desde un punto de vista meramente histórico, el matrimonio en la leyenda de *Tristán e Isolda* adquiere tintes de alianza entre reinos. El matrimonio entre el rey Marco e Isolda se traduciría, entre otros aspectos, en esa búsqueda de estabilidad política que predomina a lo largo de todo el *relato*. Irlanda y Cornualles no tienen muy buena relación una vez que Tristán ha matado a Moroldo, hermano de los reyes de Irlanda. Por ello, el matrimonio es una vía para suavizar los conflictos de índole política que pudieran existir entre reinos. Por otra parte, la institución del matrimonio adquiere nuevas dimensiones desde un punto de vista político, siendo la continuidad del poder la más importante de todas ellas. De la misma forma que se respetaban los derechos de sangre en la transmisión de los feudos, también se hacía con la transmisión del reino. Puede decirse que es importante la continuidad en el ámbito político, porque el poder se

---

<sup>134</sup> Hacemos referencia, especialmente, a las versiones alemanas, ya que los dos *Tristán* franceses del siglo XII quedaron mutilados y comienzan ya con la relación adúltera de los amantes en la corte de Marco.

hereda. Resulta conveniente, en este sentido, citar las palabras de Barteau referidas a *Tristán e Isolda*: “Ses barons, usant leur droit de consultation, lui ont demandé de se décider à prendre femme en arguant sans doute de la nécessité d’assurer l’avenir du royaume. Marc les a écoutés” (1972: 35). A través de esta cita, también empezamos a apreciar el importante papel de la alta baronía en las cuestiones de estado. Estaríamos ante la función de *consilium*, de la que anteriormente hacíamos mención. Sigamos, sin embargo, desarrollando el tema de la transmisión de poder. Hemos dicho que el poder se heredaba por la vía sanguínea más directa, pero en la Edad Media la transmisión no siempre se hacía por la vía hereditaria. De hecho, también podía llevarse a cabo por la vía electiva, según apunta Bloch:

<<(…) À juste titre celui-là a été sacré roi auquel la royauté revenait par droit héréditaire et qu’a désigné l’unanime consentement des évêques et des grands>> écrivait-on déjà aux environs de l’an 1000 pour louer les avantages d’un système qui <<ne tenait pas pour incompatibles les termes de transmission héréditaire et d’élection, soit pour récompenser un parent royal, soit pour écarter un enfant trop jeune ou un homme jugé peu sûr>> (1968 : 529).

Así, la posibilidad por la vía electiva permitía que el rey pudiera elegir a su heredero, cuando éste era un hombre de alto mérito que no se alejaba demasiado del linaje sanguíneo. De ahí que Marco proponga como heredero a su sobrino Tristán, teniendo en cuenta que cumplía a la perfección los dos requisitos previamente mencionados. Sin embargo, a este derecho se opondrá frontalmente la alta baronía, intentado, por todos los medios, eliminar a Tristán cuando su tío Marco haya contraído matrimonio. Podría decirse, además, que la libertad del monarca para elegir sucesor es un agente más que aumentaría la rivalidad entre Tristán y los barones, principalmente en la versión de Béroul. Teniendo en cuenta que Tristán es más fuerte, valeroso y justo, cualquier posibilidad de optar al trono por parte del resto queda completamente negada. Por ello, obligarán al rey a casarse. Sin embargo, hay una segunda estratagema que nos muestra la perspicaz inteligencia de esta clase social ávida no de poder, sino del poder. Tal estratagema no será otra que la continua denuncia del amor clandestino y adúltero de Tristán e Isolda. Así, Marco seguirá estando solo y sin descendencia. De ahí que sea necesaria una justicia equivalente a la pena de muerte para los amantes. Esta actitud por parte de la nobleza nos informa de una época llena de problemas y turbulencias en la sucesión, puesto que la sociedad feudal había empezado a adquirir tintes manipuladores.

En cuanto al rol de la mujer en el ámbito político, cabría decir que no tenía lugar alguno en el poder, pese a ser reina e hija de reyes en nuestro caso, aspecto que también

está bastante en consonancia con la realidad de un poder concebido en términos de entidad patriarcal y hegemónica: “Dans cette société militaire et civile, où la force physique a tant d’importance, où la menace constante de familles incitent à considérer la fécondité plutôt comme une malédiction que comme un bienfait, la femme est peu consultée, même pour les grandes décisions qui concernent son existence” (Barteau, 1972: 36). De ahí que el papel de la reina Isolda en la corte sea meramente simbólico, como explicitarán las palabras de la propia Isolda la Rubia:

Les damoiseles des anors,  
 Les filles as frans vavasors  
 Deüse ensemble o moi tenir.  
 En mes chambres por moi servir,  
 Et les deüse marier  
 Et as seignors por bien doner  
 (Bérout, 1989 : 71) (vv. 2185-2190).

[Je devrais avoir des demoiselles d’honneur, les filles des nobles vavasseurs, en ma compagnie, dans mes appartements, pour me servir, et j’aurais la responsabilité de les marier aux seigneurs en leur procurant une bonne dot]

Con respecto a la monarquía, y ciñéndonos más a este aspecto, diremos que la Edad Media aparece sumida en una época de turbulencias y transición entre señores feudales y estamento regio. Podría llegar a afirmarse, incluso, que, en realidad, ambos poderes estaban igualando sus fuerzas. Dicho aspecto se puede constatar perfectamente en la versión de Bérout, por ejemplo, a través del chantaje y las amenazas de los tres barones felones (Godoïne, Denoalan y Ganelón) hacia el rey Marco:

Par soirement s’estoient pris  
 Que, se li rois de son païs  
 N’en faisot son nevo partir,  
 Il nu voudroient mais souffrir,  
 A lor chasteaus sus s’en traioient  
 Et au roi Marc guerre feroient  
 (Bérout, 1989 : 50) (vv. 583-588).

[Ils avaient juré, au cas où le roi ne voudrait pas chasser son neveu du royaume, de ne plus tolérer la situation, de regagner leurs châteaux et de déclarer la guerre au roi Marc]

Se ton nevo n’ostes de cort,  
 Si que il jamais ne retort,  
 Ne nos tenron a vos jamez,  
 Si ne vos tendronnule pez.  
 De nos voisins feron partir  
 De cort, que nel poon souffrir.  
 Or t’aron tost cest geu parti:  
 Tote ta volonté nos di  
 (Bérout, 1989 : 52) (vv. 619-625).



[Si tu n'éloignes pas ton neveu de la cour en lui interdisant de revenir, c'en sera fini à jamais de notre fidélité et nous te ferons sans cesse la guerre. Nous demanderons à nos voisins de quitter ta cour car nous ne pouvons plus supporter la situation. À toi de jouer!]

Según las palabras de los tres barones felones, Tristán no sería digno de suceder a Marco porque lo ha traicionado. Por lo tanto, si éste consiente el engaño, los señores no deberán sumisión al rey. Marco se ve, pues, obligado a actuar contra su mejor vasallo y contra la reina por miedo. Es preciso silenciar las quejas de esta sociedad feudal compuesta por una baronía que parece tener más poder y decisión que la propia institución monárquica, algo que no se alejaba del panorama histórico de la Francia medieval. A este respecto, Baumgartner ha querido ver en el enfrentamiento entre Marco y sus vasallos feudales una situación muy parecida a la que estaba viviendo Francia con la dinastía capeta en la segunda mitad del siglo XII, fecha en la que se lleva a cabo la elaboración de las versiones francesas de Béroul y Thomas:

Il se peut que la situation ainsi décrite par Béroul offre quelque ressemblance avec ce qui se passe dans la France capétienne de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle où Louis VII, mais surtout Philippe Auguste, s'efforcent de limiter l'influence de grands seigneurs du royaume et dans lequel Philippe Auguste est en conflit permanent ou presque avec son très puissant vassal, Henri II, puis avec ses fils Richard Cœur de Lion et Jean Sans Terre. Plus sûrement, l'interférence, chez Béroul, de la dimension politique et du drame privé rend compte de l'image que donne le conteur du roi Marc (1987 : 56).

La imagen que podemos tener del rey en esta versión se ajusta, entonces, en gran medida, a la imagen que podíamos tener del monarca en la Edad Media, es decir, la de un señor más entre señores, tal y como apunta Barteau:

Marc ... a peur! L'argument est de poids. La royauté est bien fragile; il en a fait de tout le monde, car son domaine royal (la seule Cornouailles dans Béroul) est bien restreint, ... Il ne pourrait assurément pas tenir tête à une coalition de ses grands vassaux. Et Marc a bien besoin aussi de la <<prouesse>> de Tristan pour défendre sa personne et son royaume. Bref, on est loin du monarque absolu (1972 : 43).

Las versiones alemanas de Gottfried von Strassbourg y, especialmente, de Eilhart von Oberg tampoco dejan de lado este problema. Por ejemplo, con la muerte del padre de Tristán, Riwalen (en Eilhart) y Kanelangres (en Gottfried), se originan toda una serie de turbulencias políticas que, incluso, desembocan en guerra, debido a la oposición entre los príncipes territoriales y el poder central. Sin embargo, el problema parece estar mucho más controlado que en Béroul. En efecto, en la versión de Gottfried, Tristán acaba matando a Morgan, duque que había intentado usurpar por todos los

medios el reino de su padre y, en el caso de Eilhart, Tristán regresa a Leonois para someter a los diferentes príncipes insurrectos a su autoridad, restableciendo la justicia central, nombrando él mismo a sus vasallos y repartiéndoles los feudos correspondientes. Es más, con el objetivo de centralizar el poder, ya no sólo se privilegiará a Kurneval, sino que le concederá la autoridad de su reino y hace que los demás príncipes y señores se sometan a él:

(...) Tristan prit la tête de trois cents chevaliers, qui étaient tous fin prêts, et il se rendit dans son pays d'origine. Les princes vinrent à lui aussitôt et reçurent leurs terres de ses mains. Là où les injustices avaient été commises, il rétablit le droit selon leurs vœux. Il resta auprès de ses vassaux un peu plus de deux ans. Il donna beaucoup de ses terres à Kurneval, tant en fief qu'en pleine propriété. Puis l'envie le reprit de partir pour Kaharès (...) Prenant ses vassaux individuellement, puis ensemble, il leur demanda de veiller au bien du pays et de se placer sous l'autorité de Kurneval (Eilhart von Oberg, 1995 : 375).

La rivalidad entre feudalidad y monarquía toma igualmente expresión en la obra de Eilhart con el intento del conde Riolf por usurpar el reino de Héfélín, Kaharès. Una vez más, y con la ayuda de Tristán, es decir, del vasallo que simboliza la fuerza militar, el poder central logra imponerse frente a una rivalidad feudal periférica. Este autoritarismo central, que cobra mayor vigencia que en las versiones francesas (por ejemplo, Marco en la versión de Béroul nunca llega a revelarse contra los ataques feudales, permitiendo que, incluso, sus señores lo amenacen con una guerra civil) muestra, en definitiva, por parte de Alemania, una mayor crudeza ante la problemática de las rebeliones del vasallo hacia su señor, ya que, como evidencian los textos alemanes, éstas debieron ser más cruentas, mientras que, en Francia, los distintos señores terminaron adhiriéndose a la política del monarca. En Alemania, sin embargo, los príncipes fueron adquiriendo mayor independencia, tal y como afirma Buschinger: “Le problème des princes territoriaux se posant aussi bien en France qu'en Allemagne, à la différence qu'en France l'évolution se fait au profit du roi alors qu'en Allemagne elle se fait au profit des princes territoriaux” (1991: 68). De ahí que Tinas, por ejemplo, en la versión de Eilhart, encarne la imagen de un príncipe con poder autónomo, mientras que en Béroul parece estar mucho más ligado a su señor.

Sin embargo, no hemos de pensar que en Alemania la autoridad regia se estuviera fortaleciendo simplemente porque Tristán, en calidad de rey, logre poner orden en sus territorios. Tristán, para Eilhart von Oberg, no representó al monarca, a Federico I en la época en la que escribe, sino a Henri le Lion, cabeza principal de la corte de Brumswick y uno de los más importantes guerreros del momento:

Il revient sans doute à Eilhart d'avoir donné à Tristan le rôle essentiel et brillant du stratège suprême, et sans doute doit-on voir dans ce passage un hommage rendu par le poète à son mécène, Henri le Lion, grand chef de guerre, peut-être a-t-il voulu sous les traits de Tristan, comme le curé Konrad sous les traits de Roland, qui fait preuve de qualités militaires analogues à celles de Tristan, dépeindre Henri le Lion lui-même (Buschinger, 1991 : 66).

No en vano y como ya hemos señalado, Eilhart ya no sólo fue vasallo de Henri de Lion, sino que éste fue su mecenas, según apunta Buschinger. Es normal, pues, que quisiera celebrar las glorias de su señor a través del *personaje* de Tristán. De ahí que sea en Eilhart donde el héroe acometa una carrera épica mucho más completa y gloriosa que en el resto de versiones.

En lo referente a la constitución piramidal de la sociedad (aspecto que en la obra supone un nuevo reflejo de la realidad medieval), el monarca se encontraría en la cumbre, pero inmediatamente seguido de la nobleza feudal, pues el feudalismo parece haber alcanzado su máximo apogeo en el siglo XII, ya no sólo en Francia, sino también en Alemania (Buschinger, 1986: 10). Sin embargo, el lugar privilegiado que el monarca ocupa se podría explicar atendiendo a dos razones: la primera es que la institución monárquica llegó a adquirir tintes simbólicos y, la segunda, que la monarquía en el medioevo presentaba de manera innata una doble autoridad (poder temporal y poder espiritual<sup>135</sup>). Citemos las palabras de Bloch, intentando ver el lugar que ocupa el orden regio dentro del ensamblaje piramidal en que tradicionalmente se dividía la sociedad medieval:

Le monarque, recteur du peuple dans son ensemble, est en outre, degré par degré, l'arrière seigneur d'une quantité prodigieuse de vassaux, et à travers eux, d'une multitude plus nombreuse encore d'humbles dépendants (...) dans les pays dont la structure féodale est rigoureuse (...) il n'est pauvre hère si bas placé dans l'échelle des sujétions qui, en levant les yeux, n'aperçoive au dernier barreau le roi (1968: 528).

En la cima de esta pirámide está el rey y ello se debe, en parte, como ya hemos dicho, a que en él podría verse al doble humano de Dios. Esta imagen que implica una dualidad de poderes no es algo típico y original de la Edad Media. Ya en tiempos ancestrales y entre las sociedades más primitivas la monarquía centralizaba el poder político y el poder religioso. En este orden de ideas, Cuesta dice:

Entre los pueblos primitivos el rey ostentaba a la vez un poder político y religioso. Este segundo era el más importante. El rey encarnaba a una divinidad y las vicisitudes que sufría su persona se reflejaban en su naturaleza y en su

---

<sup>135</sup> El poder espiritual, como rasgo distintivo de la autoridad monárquica, aparecía ya en las viejas tradiciones romanas y germánicas.

pueblo, por lo que era muy importante que estuviera en plena posesión de sus fuerzas y vigor varonil (1991: 181).

Frazer, en su célebre obra *La rama dorada*, también otorga al rey esta categoría de hombre-Dios, en tanto que el poder del monarca se extiende a todo lo que le rodea. Así, cuando éste llega a la decadencia se hace preciso acabar con él:

El peligro era formidable, pues si la marcha de la naturaleza depende de la vida del hombre-Dios, ¿qué catástrofe no podrá esperarse de la gradual debilitación de sus poderes y de su extinción final en la muerte? Sólo hay un procedimiento para evitar estos peligros: matar al hombre-Dios tan pronto como su poderío comience a decaer, y su alma será transferida a un sucesor vigoroso antes de haber sido seriamente menoscabada por la amenazadora decadencia (1991: 314).

Estos mitos ancestrales de origen indoeuropeo están mostrando, de una forma u otra, una de las realidades más preocupantes a nivel político en la Edad Media. Dicha realidad, de la cual se harán eco las distintas versiones del *Tristán* (especialmente, la de Béroul) no es otra que la imagen de una monarquía sumida en un gradual debilitamiento de sus poderes, mientras que este “sucesor vigoroso” del que nos habla Frazer se correspondería con la cada vez más fuerte sociedad feudal. Particularicemos lo expuesto en nuestra leyenda. Marco, rey de Cornualles, es descrito como un hombre que casi roza la senectud, por lo que muestra síntomas de que su poderío empieza a decaer. De ello acabarán aprovechándose algunos de los barones que le rodean, ya que, indirectamente, no están buscando el bien del reino a la hora de querer acabar con Tristán, sobrino del rey, y con la reina Isolda. Terminando con Tristán, se acaba con el posible “sucesor vigoroso” que Marco pudiera elegir para gobernar su reino. Por otro lado, eliminando a la reina, se descarta toda posibilidad de nacimiento de un nuevo sucesor por vía legítima. Además, el hecho de aislar al rey de esta forma no es sinónimo de asesinarlo, pero sí de esperar su muerte, momento en que se producirá la usurpación de poder por parte de un nuevo “sucesor vigoroso”, la alta nobleza feudal.

Volviendo al tema del poder espiritual del rey, cabría destacar, puesto que el monarca, de una u otra forma, está entrando en parangón con Dios, que debe estar a la vez lejos y cerca del humilde. Su poder político lo aparta, pero su poder espiritual lo acerca. En efecto, todo el mundo podía suplicarle o pedirle limosna. De ahí, por ejemplo, la *escena* de los leprosos en los *Tristán* de Eilhart o Béroul<sup>136</sup>. La leyenda

---

<sup>136</sup> Los leprosos, y a su cabeza Yvain, se presentan en la corte y piden a Marco que les dé a la reina Isolda para disfrutar del cuerpo de una mujer. El contacto entre el rey y el más humilde es evidente, al igual que la concesión de los deseos de este grupo de leprosos. Sin embargo, dicha concesión no se hace en

medieval de los amantes de Cornualles nos ofrece de manera progresiva una configuración literaria cuya perfección no es otra que la de ser un legado histórico donde la fidelidad y el apego a la realidad queda salpicado por los tintes legendarios que la obra literaria adquiere.

Este acercamiento entre polos diametralmente opuestos nos ofrece la imagen de una monarquía que aboga por las relaciones humanitarias con su pueblo. Recordemos, en este sentido, la *escena* en la que Tristán, vestido de leproso, pide humildemente limosna al rey Arturo y al rey Marco en el Mal Paso. Gracias a ello, el leproso recibirá una compensación económica y será tratado con amabilidad y respeto por quien ostenta el poder:

Rois Artus, voiz con je me grate?  
J'ai les granz froiz, qui qu'ait les chاوز.  
Por Deu me donne ces sorchاوز.>>  
Li nobles rois an ot pitié:  
Dui damoiseil l'ont deschaucié.  
Li malades les sorchاوز prent,  
Otot s'en vet isnelement,  
Asis se rest sor la muterne.  
Li ladres nus de ceus n'esperne  
Qui devant lui sont trespasé,  
Fins dras en a a grant plenté  
Et les sorchاوز Artus le rois  
(Bérout, 1989: 192) (vv. 3728-3739).

[Roi Arthur, tu vois comme je me gratte? Je me suis transi du froid, quand d'autres ont chaud. Pour l'honneur de Dieu, fais-moi cadeau de ces guêtres!>>  
Le noble roi a eu pitié de lui. Deux jeunes gens l'ont déchaussé. Le malade prend les guêtres et s'en va avec lestement pour se rasseoir sur la levée de terre. Le lépreux n'épargne aucun de ceux qui passent devant lui. Il en obtient une grande quantité de vêtements bien taillés, plus les guêtres du roi Arthur !]

<<Por Deu, Roi Marc, un poi de bien!>>  
S'aumuce trait, si li dit; <<Tien,  
Frere, met la ja sus ton chief:  
Maintes foiz t'a li tens fait grief .  
- Sire, fait il, vostre merci!  
Or m'avez vos de froit gari>>  
(Bérout, 1989 : 194) (vv. 3749-3754).

[<<Pour Dieu, roi Marc, donne-moi quelque chose!>> Le roi retire sa capuche et lui dit: <<Tiens, frère, mets-la sur ta tête: souvent le froid t'a fait du mal. - Sire, répond-il, grand merci ! Voilà que vous m'avez garanti du froid>>]

Una perfecta conclusión sobre esta doble naturaleza temporal y espiritual de la institución monárquica, representada en nuestra leyenda por el anciano rey de Cornualles y, de manera más indirecta, por el mítico rey Arturo, nos la ofrece Barteau:

---

términos de piedad, como cabría pensar, sino en términos de venganza. El hecho de entregar a Isolda a la corte de leprosos es el mayor y más humillante de los castigos que la reina pueda recibir, incluso peor que el de ser quemada en la hoguera.

En somme, le monde féodal vit selon un double mythe :

- 1) Celui de la <<Sainte égalité des âmes>> devant le seigneur.
- 2) Celui de la justesse de la nécessité de découper la société en <<classes>> car ce découpage donnait l'impression -l'illusion- de l'ordre et de la stabilité après lesquels on aspirait tant en ces époques difficiles (1972 : 46).

Así pues, la imagen que tenemos de la política en la Edad Media no es otra que la que se nos presenta en la descripción de la dirección monárquica llevada a cabo por el rey Marco. Por contradictorio que parezca, se trata de una política humanitaria y, al mismo tiempo, represiva contra el ser humano y esta dicotomía o, más bien, realidad contradictoria se debe al afán del cabeza de estado por mantener la paz y la estabilidad entre dos órganos sociales imperantes y antagónicos en la Edad Media: la nobleza y el pueblo llano. La política monárquica se basaba en resaltar al mismo tiempo la igualdad y la diferencia. La diferencia se consigue a través de la división social, ya que implicaba que un determinado grupo, concretamente la nobleza, recibiera una serie de derechos y privilegios (de orden social, jurídico, político, económico, etc.) que el otro grupo, es decir, el pueblo llano no recibiría. Sin embargo, para mantener el orden es preciso buscar una equiparación, pero, evidentemente, de índole muy diferente a la social. Dicha equiparación se encontraría en la religión y sus preceptos. En la Edad Media existía lo que podríamos concebir como una “igualdad de almas ante el Señor”, especie de máxima que se encontraba en el espíritu de cualquiera, aunque no hubiera recibido educación alguna. Así, por la vía religiosa y espiritual se compensaba, a través del consuelo, la diferencia o división que marcaba la vida social:

- 1) Toute vellété de rébellion contre la répartition en <<états>> de la société est rendue impossible.
- 2) Le caractère, voire oppressif, de cette répartition est allégé <<humanisé>> par la consolation qu'apporte l'idée de la <<Sainte égalité des âmes devant le Seigneur>>; le plus subtil est que les individus <<bénéficient>> de cette consolation avant même d'être conscients du besoin qu'ils ont d'être consolés, puisqu'elle fait partie de toute éducation, fût ce la plus négligée et qu'elle les accompagne d'un but à l'autre de l'existence.
- 3) La consolation est d'ordre spirituel. Par conséquent, elle est anodine, non dangereuse pour l'ordre social, ce qui rend impossible toute la vellété de rébellion (Barteau, 1972 : 47).

Como ya hemos señalado en más de una ocasión, estamos ante una realidad histórica que presenta una clarísima translación literaria en los diferentes *Tristán* analizados. Concretamente, dicha actividad se reflejaría en la actitud que el poderoso rey Marco presenta frente al pobre leproso en la *escena* del Mal Paso. La relación y el

trato que entre los dos se establece son bastante igualitarios, a pesar de que Tristán no sólo es un mendigo, sino que padece la lepra, rasgo que debía incrementar su marginación social<sup>137</sup>. Marco lo trata amablemente y, lejos de rechazarlo, le ofrece su hospitalidad. En este sentido, cabría entender el poder en términos de generosidad y caridad. Sin embargo, es preciso que esta política equitativa, de acercamiento al pobre por parte del poderoso y caracterizada, ante todo, por la práctica de la caridad, sea fugaz. De lo contrario, los órdenes sociales establecidos se verían alterados, perdiéndose, por consiguiente, la paz y la estabilidad tan buscadas por el ámbito monárquico. A este respecto, Barteau señala: “C’est la mise en pratique de la vertu de « largesse » dont il est si souvent question dans les textes médiévaux. Mais tout le monde sait à l’avance que ces propos charitables, que cette familiarité bienveillante ne dureront qu’un moment. Cette charité est sans conséquences profondes” (1972: 47-48).

Concretamente, en la leyenda de *Tristán e Isolda* el rey Marco pronto dejará de mostrar una relación de familiaridad y caridad con el falso leproso. Esta relación sólo durará el tiempo que tardan en compartir una comida. Después su infinita diferencia social quedará nuevamente puesta de manifiesto. El rey ocupará su puesto de monarca y Tristán, disfrazado de leproso, su puesto de mendigo. Con ello se respeta la división entre clases sociales y el carácter jerárquico e impermeable que éstas presentaban.

Sin embargo, la “igualdad de almas”, por marginales que éstas puedan ser, recibe un tratamiento ambiguo en la versión de Eilhart von Oberg con la introducción de la *escena* en la que Tristán, disfrazado de loco, se reúne con Isolda. Aunque el tema de la locura no aparece en ninguna de las dos versiones francesas y Gottfried interrumpe su *relato* sin haber llegado a este punto de los hechos, aparece ampliamente recogido, en cambio, en las dos versiones fragmentarias francesas que llevan por título *Folie Tristan*, una de ellas localizada en Berna y la otra en Oxford. De su estudio daremos cuenta detallada en el siguiente capítulo. Ahora nos centraremos en el tratamiento de la locura en la versión de Eilhart.

Por un lado, la locura parece percibirse como una vía de liberación socialmente aceptada. De hecho, Tristán, bajo su disfraz de loco, osa decir ante toda la corte y ante el rey Marco, incluso, que es el amante de la reina. Esta libertad no es azarosa. Durante la Edad Media, el loco urbano o loco de corte, del que Fritz (1992: 29) nos dice que se

---

<sup>137</sup> En la Edad Media, el hombre podía alejarse del orden socialmente establecido por su conducta o porque padeciera algún tipo de deformación apreciable a nivel físico, siendo la lepra una de las más castigadas en este sentido.

caracteriza por simular su locura, es bien recibido como bufón. Si el loco se puede permitir decir lo que quiera, se debe a que, en cierto modo, tiene potestad para ello, pues su función no es otra que la de divertir a la corte con sus peroratas aparentemente absurdas e inverosímiles. Así lo pone de manifiesto Eilhart cuando nos dice:

Tous se mirent alors à rire et ce qu'ils avaient entendu leur fit dire que c'était sans conteste un fou. Tristant poursuivit son discours jusqu'au bout, sans se laisser troubler, et il orienta leur jugement de telle sorte qu'ils jugèrent tous qu'ils n'avaient jamais vu dans aucun pays un fou aussi drôle (Eilhart von Oberg, 1995 : 380).

Sin embargo, el loco también fue un ser tremendamente marginal. Aunque en este aspecto inciden en mayor medida las *Folies Tristan*, Eilhart von Oberg también nos facilita no poca información al respecto. De hecho, el loco en la Edad Media estuvo obligado a presentar una apariencia física determinada que diera cuenta de su estado. Eilhart la refleja a la perfección cuando progresivamente nos va describiendo la apariencia que Tristán adquiere. Su cabeza está tonsurada, sus ropas viejas, su rostro va tapado por un capuchón y lleva un bastón y un queso, rasgos que, igualmente, identifican la locura en la Edad Media. En efecto, según Schaefer (1977: 6) la vestimenta del loco debía traslucir su baja condición en tanto que ser marginal al que la sociedad rechaza. Otro símbolo de este rechazo aparece, sin duda alguna, en la tonsura, rasgo que servía ya no sólo para exhibir, donde más se aprecia, la marca de la infamia, sino que suponía una forma de disminuir la fuerza del enfermo, puesto que durante mucho tiempo se pensó que en el cabello residía el vigor del hombre (Fritz, 1992: 39). Si la tonsura y la forma de vestir son signos de la marginalidad y del estado de alineación en el que se encuentra el loco, es preciso que, de una forma u otra, le fuera posible defenderse de los ataques que pudiera recibir, en tanto que ser marginal. Si el loco no es un caballero, evidentemente, su medio de defensa no puede ser la espada, sino un artilugio mucho más común y totalmente desprovisto de connotaciones sociales, el bastón, arma de villanos y brutos (Ménard, 1977: 440). Veamos, a continuación, cómo Eilhart da cuenta de la violencia que el loco despertó durante la Edad Media:

Ce dernier avait une apparence si grotesque et se comportait de telle façon que les compagnons de Mark pensèrent qu'il s'agissait à coup sûr d'un fou. Ils se mirent à les tirer par les oreilles et à se livrer à d'autres facéties du même genre sans provoquer de protestation vigoureuse de sa part (...) Le roi rentra à la cour: le fou le suivit en brandissant son bâton. Il se livra à diverses singeries et pitreries. De nombreux chevaliers lui emboîtèrent le pas (Eilhart von Oberg, 1995 : 378).



Resulta significativo que el texto de Eilhart incida en que una de las formas de mostrar violencia contra el loco fuera tirándole de las orejas, cuando, a menudo, solía llevar su cabeza tapada con un capuchón. Puede que Eilhart nos esté dando más información sobre la vestimenta del loco de la que, en principio, nos parece, pues, según ha señalado Ménard (1977: 434), fue normal que el capuchón del loco llevara unas orejas en forma de asno como rasgo identificativo, cuando las gentes no podían comprobar que su cabeza estaba tonsurada. Es muy posible que Eilhart esté haciendo referencia a estas orejas.

Sólo nos resta hablar de la significación del queso, último rasgo que compone la morfología del loco en la Edad Media. Se trata, en efecto, de uno de los alimentos más emblemáticos de la locura en esta fecha. Tradicionalmente, el queso se consideró un alimento nefasto para la salud. De ahí que se le diera principalmente a los disminuidos psíquicos (Ménard, 1977: 442). Sin embargo, existen otras razones que justifican que el queso fuera el alimento perfecto para el loco. En primer lugar, el queso parecía mostrar, desde un punto de vista médico, una analogía perfecta con la masa cerebral por su naturaleza húmeda y fría: “L’analogie de la substance cérébrale et du fromage mou figure ainsi chez le grand chirurgien Henri de Mondeville; l’un et l’autre sont en effet de complexion humide et froide” (Fritz, 1992: 47). ¿Por qué no alimentar al loco con aquello de lo que supuestamente carecía? Para la Medicina Medieval el queso también estuvo relacionado con el carácter flemático, por su naturaleza fría y húmeda cuando era un queso fresco, y con el carácter melancólico, por su naturaleza fría y seca si se trataba de un queso curado (Fritz, 1992: 48). Desde luego, el temperamento flemático y melancólico no debió ser ajeno al loco medieval. Finalmente, otros estudiosos de los rasgos morfológicos de la locura, entre los que cabría destacar a Dufournet (1977: 19), han justificado la ingesta del queso por parte del loco, ya que, en cierto modo, su sabor, cuando se echaba a perder, era tan agrio como el humor de la locura.

Comprendemos ahora por qué Tristán, disfrazado de loco, lleva un queso cuando se presenta en la corte de Marco. Sin embargo, existe una propiedad más del queso que lo convierte en un alimento ligado al loco. Esta propiedad es el carácter afrodisíaco que el queso presenta, aspecto que, según Fritz, coincide con una de las connotaciones del loco: “Cette propriété aphrodisiaque du fromage et des autres laitages rejoint une des connotations fondamentales du fou: il est luxurieux (...)” (1992: 52). Llegados a este punto, cabría preguntarse por qué Tristán mete a la fuerza un trozo de queso en la boca de Isolda. Si recordamos bien, la reina se había mostrado bastante reticente con Tristán

vestido de loco, al no haberlo reconocido. Según lo anteriormente expuesto, podríamos pensar que Tristán da un trozo de queso a Isolda en calidad de afrodisíaco para que su próximo encuentro, ya a solas, sea más fructífero. Si el loco es un ser ávido de sexo, es lógico que emplee un afrodisíaco con una mujer que, en principio, lo está rechazando, pero, según indica Fritz, al margen de su función afrodisíaca, el queso presentaba unas fuertes connotaciones sexuales. De hecho, su fermentación emulaba, de alguna forma, el acto sexual: “la semence de l’homme agit sur la semence féminine pour aboutir à la formation (*compactio*) de l’embryon comme la présure dans le lait contribue à la naissance du fromage” (1992: 49). Así, cuando Tristán da el queso a Isolda, o mejor dicho, cuando lo introduce en su boca por la fuerza, es como si estuviera, de algún modo, manteniendo una relación sexual con ella ante los ojos de Marco y de toda la corte. Es, pues, el momento climático que sirve de colofón a un discurso en el que Tristán ya había confesado al rey ser el amante de su esposa.

Dejando el tema de la locura, sacado a colación por la “igualdad de almas” como precepto que, incluso, el rey debía poner en práctica, diremos que una nueva función del monarca, aparte de la política y religiosa, será la de otorgar justicia. Así lo especifica, por ejemplo, Eilhart von Oberg, sobre quien Buschinger señala: “(...) Eilhart, plus théorique souligne que le roi possède le pouvoir et qu’il a essentiellement le droit de justice” (1987: 110). Semejante función la deberá llevar a cabo en todo su reino. Se trata de un nuevo intento por parte de la monarquía de centralizar su poder. Por otro lado, a menudo que un litigio aumentaba en gravedad y se convertía en una amenaza para el reino, el rey tenía la potestad de tomar la última decisión al respecto. La institución regia era, pues, la autoridad a la que se recurría en último lugar, pero cuyo dictamen era contundente e irrefutable. Apunta Barteau que “en cas de litige menaçant l’équilibre du royaume, le roi, même s’il n’a pas contribué à titre personnel à la querelle ou au différend, est naturellement l’autorité à laquelle on a recours en ultime lieu” (1972: 48). Dicho aspecto relativo a la realidad social y política del medievo francés y alemán nos aparece fielmente representado en la leyenda de *Tristán e Isolda*, en la que nos encontramos con la descripción de un juicio y un juramento. En el primer caso, vemos cómo Marco ejerce su rol de juez a la hora de juzgar y condenar la falta que han cometido su sobrino Tristán y la reina Isolda. Así pues, el poder político adquiere tintes de poder censor, implantando contra la voluntad de los amantes e, incluso, del pueblo, en la versión de Béroul, un duro castigo, concretamente la pena de muerte, ya que, a priori, ambos serán quemados en la hoguera. Pese a lo extenso de las citas, nos ha

parecido interesante recordar las palabras de Bérout o Eilhart para ver la dureza con la que el rey ejerce su poder y su justicia:

Li banz crierent par l'enor  
Que tuit en allent a la cort.  
Cil qui plus puet plus tost acort.  
Asemblé sont Corneoualois.  
Grant fu la noise et le tabois.  
N'i a celui ne face duel,  
Fors que le nain de Tintajol.  
Li rois lor a dit et mostré,  
Qu'il veut faire dedenz un ré.  
Ardoir son nevo et sa feme.  
Tuit s'escrient la gent du reigne:  
<<Rois, trop feriez lai pechié,  
S'il n'estoient primes jugié,  
Puis les destrui, Sire, merci!>>  
Li rois par ire respondi:  
<<Par cel Seignor qui fist le mont,  
Totes les choses qui i sont,  
Por estre moi desherité,  
Ne lairoie ne l'arde en ré,  
Se j'en sui araisnié jamais.  
Laissez m'en tot ester en pais>>  
(Bérout, 1989 : 29-30) (vv. 848-868).

[Les crieurs proclamèrent par tout le pays que toute la population se rendit à la cour. On y vient de plus vite qu'on peut. Le peuple de Cornouailles est assemblé. Il y a grand murmure, et beaucoup protestent. Nul qui se lamente, hormis le nain de Tintagel. Le roi leur expose qu'il veut que Tristan subisse le bâcher avec la reine. Tous les sujets de son royaume s'écrient: <<Par le créateur du monde, et de tout ce qu'il contient, dusse-je perdre tout ce que je possède, et je les ferai brûler vifs, quoi qu'on puisse dire. Maintenant, laissez-moi>>] Mon honneur n'est pas aussi cher que je le croyais, puisque vous intercédez pour Tristant avec autant d'ardeur. En plus de votre temps, vous êtes en train de perdre ma faveur en agissant de la sorte. -Ne faites pas cela, noble seigneur, laissez la vie sauve à cet homme valeureux, montrez votre magnanimité ! -Il sera roué avant la mi-journée. -Il ne m'a jamais été donné de connaître personne aussi accomplie, dit le fidèle Tinas et si un tel homme et une femme de si haut mérite doivent mourir dans ces conditions, sachez que pour rien au monde, je ne resterai assister à ce spectacle (...) Ils devront mourir tous deux ce jour même, dit le roi. Jamais je n'ai connu pareil outrage, je suis atteint dans tout mon être (...) Constatant qu'il était animé d'une volonté implacable, Tinas n'osa ni continuer à le supplier ni le contredire (Eilhart von Oberg, 1995: 316-317).

Este duro castigo, contrario a la petición de piedad del pueblo e, incluso, de un cierto sector, aunque muy limitado, de la alta baronía, como es el caso del noble Dinas, nos podría inducir a pensar que estamos ante una monarquía de tintes absolutistas, alejándose, en tal caso, la ficción literaria de la realidad. Sin embargo, esto no es así. El poder monárquico en el siglo XII tiende hacia la centralización, pero aún está bastante debilitado por esa alta nobleza que implanta condiciones y se superpone y solapa, a veces, el poder del rey. Esta disyuntiva se encuentra fielmente reflejada en el caso de

Marco. Su castigo parece responder a un poder autoritario, irreversible e imposible de ser sometido a tela de juicio. Sin embargo, profundizando más en las motivaciones internas que justificarían el castigo del rey, pronto nos daremos cuenta de que en este cruento castigo, tanto en la versión de Eilhart como en la de Béroul, han influido las imposiciones y los intereses de un cierto sector de la baronía que continuamente ha instigado al rey para que tome tal decisión, llegando, incluso, a alzarse contra él y a amenazarlo (sólo en el caso de Béroul). Por lo tanto, podemos constatar que la imagen de la monarquía en el ámbito feudal no es tan fuerte como en un principio pudiéramos pensar. Nos dice Béroul:

<<Rois, ce dient li troi felon,  
 Par foi, mais nu consentiron.  
 Qar bien savon de verité  
 Que tu consenz lor cruauté.  
 Et si sez bien cest merveille.  
 Qu'en feras-tu ? Or t'en conselle.  
 Se ton nevo n'ostes de cort  
 Si que jamais nen i retort,  
 Ne nos tenron a vos jamez,  
 Si ne vos tendron nule pez.  
 De nos voisins feron partir  
 De cort, que nes poon souffrir.  
 Or t'aron tost cest geu parti:  
 Tote ta volonté nos di.  
 -Seignor, vos estes mi fael.  
 Si m'aïst Dex, mot me mervel  
 Que mes niès ma vergonde ait quise.  
 Mais servi m'a d'estrangle guise.  
 Conseliez m'en, gel vos requier.  
 Vos me devez bien consellier,  
 Que servise perdre ne vuel.  
 Vos savez bien, n'ai son d'orguel  
 (Béroul, 1989 : 21) (vv. 587-608).

[Sire, disent les trois félons, oui, c'est inadmissible, car nous sommes sûrs et certains que tu consens à leur forfait et que tu es au courant de cette monstruosité. Que vas-tu faire? Réfléchis bien. Si tu ne chasses pas ton neveu de la cour, nous cesserons à jamais de te servir et te ferons sans cesse la guerre. Nous convaincront beaucoup de nos voisins de quitter une cour où nous ne supporterons pas qu'ils restent. Nous te proposons à présent un choix ! À toi de nous dire ta décision. -Seigneurs, vous êtes mes féaux, et Dieu sait combien je suis effaré de voir que mon neveu cherche à me déshonorer. Il a une étrange façon de me servir. Conseillez-moi, je vous le demande. C'est votre devoir, et je ne veux pas diminuer le nombre de mes fidèles. Soyez sûrs que je mets mon orgueil de côté!]

Aragón señala en lo referente a la dualidad de la monarquía que “a principios del siglo XII la sociedad había alcanzado una organización estable, fundada en el régimen señorial y con un poder central aún debilitado” (1994: 18). Dichas palabras podrían ser,

entonces, perfectamente aplicables a la actitud de Marco, símbolo de un poder central debilitado, en gran medida, por el régimen feudal.

Con respecto al juramento de Isolda, cabría decir que se trata, igualmente, de una *escena* iluminadora sobre la concepción de la justicia y las dimensiones de poder que la monarquía tenía adquiridas en este ámbito. Una vez que Isolda ha vuelto con Marco, tras haber vivido en el exilio con su amado Tristán, y ha recibido el perdón del rey, un determinado sector de la alta baronía (Ganelón, Denoalan y Godoïne en Bérout) reclama que la reina muestre ante los ojos de la sociedad su inocencia, ante lo cual, Marco termina aceptando. Citemos al respecto un fragmento extraído de la versión de Bérout, donde una vez más podremos constatar la debilidad del monarca:

<<Rois, or entent nostre parole.  
Se la roïne a esté fole.  
El n'en fist onques escondit;  
S'a vilanie vos est dit;  
Et li baron de ton païs  
T'en ont par mainte fois requis  
Qu'il veulent bien son escondire  
Qu'on Tristan n'ot sa druerie.  
Escondire se doit c'on ment.  
Si l'on fai faire jugement:  
Et envoieis l'on requier  
Priveement a ton couchier.  
S'ele ne s'en veut escondire,  
Lai l'en aler de ton empire  
(Bérout, 1989 : 97) (vv. 3013-3026).

[Sire, nous avons à vous parler. Que la reine se soit mal conduite ou non, elle ne s'en est jamais disculpée par serment; c'est peut-être une calomnie, mais les seigneurs de ton royaume t'ont fait savoir plus d'une fois qu'ils acceptaient la reine s'affirmer par serment solennel l'innocence de ses rapports avec Tristan. Il faut qu'elle jure que ce sont mensonges. Vous devez lui imposer l'épreuve. Exigez-la au plutôt, quand le soir vous serez seul avec elle. Si elle refuse de se disculper, exilez-la du royaume]

Como vemos, nuevamente corresponde a la figura regia la tarea de actuar como juez, siendo en este caso ya no sólo el rey Marco, sino también el rey Arturo los que actúen como garantes del juicio. Puede decirse que el poder judicial va parejo al poder político, aunque en ellos juega un papel determinante la alta nobleza feudal. En este particular, el juramento que se le propone a Isolda (prueba del *escondit*) se trataba de una práctica semi-religiosa en la Edad Media, ya que el poder divino podía castigar a la persona que juraba, si lo hacía en falso. Sin embargo, no se trataba de un juicio de Dios, prueba también a la que se solía someter al presunto culpable. Dicho aspecto, relativo al ámbito de la justicia medieval también se recoge en la leyenda. Aragón nos dice en este

sentido: “El juicio de Dios es frecuente; pisar brasas, ser arrojado al agua u obligado a introducir un brazo en agua hirviendo, eran pruebas habituales, de las que, si el acusado salía indemne, caso más bien raro, como se supone fácilmente, aseguraban su inocencia” (1994: 24).

Este tipo de práctica también se materializa a nivel literario, como ya hemos mencionado. Concretamente, en la versión llevada a cabo por Gottfried von Strassbourg vemos cómo la reina debe jurar, poniendo una mano sobre un recipiente de fuego, que se ha mantenido fiel a su esposo. Al contrario de lo que solía ocurrir en la realidad, la reina sale victoriosa de tal prueba. Una vez más, el rey aparece como mediador de este juramento, según correspondía a la monarquía en la Edad Media:

<<Écoutez ce que je me propose de jurer: je veux jurer que jamais aucun homme ne m’a possédée, ni que jamais aucun autre que vous n’a couché entre mes bras ou auprès de moi, hormis ce pauvre pèlerin que vous avez vu de vos propres yeux dans mes bras. Cela, je ne peux certes pas le contester, et je l’exclus dans mon serment. Puissent Dieu et tous ses saints m’aider à surmonter heureusement l’épreuve de ce jugement! Si je n’ai pas dit assez, seigneur, je puis corriger le serment comme vous me le demanderez, dans un sens ou dans un autre>>. Le roi répondit: <<Souveraine, il me semble, autant que je puisse en juger, suffire à tout point de vue. Prenez donc maintenant ce fer dans votre main! Si vous avez dit la vérité, que Dieu vous vienne en aide dans cette épreuve!>> Isolde, la belle, dit: <<Amen ! Au nom de Dieu, elle saisit le fer et le tint sans être brûlée (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 588).

En resumen, podríamos decir que la leyenda de *Tristán e Isolda*, y, más especialmente, la versión de Bérout, refleja con bastante fidelidad y apego a la realidad el funcionamiento de una serie de estructuras de poder que se materializan principalmente en el ámbito monárquico, por un lado, y en la sociedad feudal y aristocrática, por otro. Ambas participan ya no sólo del desarrollo de la vida política, sino de otros ámbitos íntimamente relacionados con ésta, como, por ejemplo, la justicia. Así, hemos visto cómo aquel que ostentaba el poder político será igualmente quien se encargue de otorgar justicia, y, en parte, como ya hemos mencionado, se debe a que esta entidad o estructura política y judicial (evidentemente, nos referimos a la monarquía) es también, durante la Edad Media, el organismo garante del poder espiritual en el pueblo en el que impera. Sin embargo, esta centralización de poderes no se traducirá en un aumento de la fuerza política. Un claro exponente de esta idea queda claramente reflejado en el *personaje* de Marco. Ello se debe a que la segunda estructura política de la que hemos hecho mención, es decir, la nobleza feudal, está restando autoridad al monarca, para irlo ganando, a su vez, de manera progresiva. De ahí se explica que en la

leyenda tanto el juicio en el que el rey Marco se muestra implacable contra Tristán e Isolda, sentenciándolos a muerte, como el juramento que debe llevar a cabo la reina de cara a la sociedad (prueba de la *ordalía judicial* en Gottfried y del *escondit* en Béroul) siempre están presentes los intereses de la alta baronía. En efecto, es ésta la que ha provocado, en ambos casos, el ajusticiamiento, sin otro fin que el de aislar a Marco, dejarlo sin sucesor al trono y usurpar el poder a la muerte de éste.

En otro orden de ideas, pero continuando aún con el perfil de la monarquía como estructura de poder, cabría destacar que el rey es una entidad bastante débil y cobarde, al igual que este alto sector de la baronía, al que ya hemos hecho alusión. En gran parte, ello se debe a las relaciones de vasallaje, puesto que era el vasallo quien debía defender al señor en caso de guerra o afrenta. Sobre el proceso de vasallaje y su inicio en el ceremonial de investidura encontramos poca información en las versiones de Gottfried von Strassbourg, Eilhart von Oberg y Thomas d'Angleterre y, quizá de forma menos directa, en Béroul. En el caso de Thomas, Tristán, en calidad de vasallo, defiende al rey Arturo, matando al sobrino del gigante Estout l'Orgueilleux. Vemos, pues, que la relación de vasallaje requería un servicio militar por parte del vasallo hacia su señor:

A la matire n'afirt mie  
Nequedent boen est quel vos die  
Que niz a cestui cist esteit  
Ki la barbë aveir voleit  
Del rei et del empereür  
Cui Tristans servi a cel jor  
Tant cum il esteit en Espaigne  
Ainz qu'il repairast en Bretagne.  
Il vint la barbe demander,  
Mais ne la volt a lui doner,  
Ne troveir ne pot el país  
De ses parenz, de ses amis  
Qui la barbe dunc defendist  
Ne contre lui se combatist.  
Li reis em fu forment dolenz,  
Si se plainst oiant tuz ses genz,  
E Tristans l'emprist pur s'amur.  
Si lui rendi molt dur estur  
E bataille molt anguissuse:  
Envers amduis fu deluruse.  
Tristrans i fu forment naufré  
E el cors blecé e grevé.  
Dolent en furent si amis.  
Mais li jaianz i fu ocis  
(Thomas, 1989 : 169-170) (vv. 781-804).

[Bien que cet épisode fût étranger à notre histoire, il me fallait le raconter, parce que l'Orgueilleux avait un neveu, et que ce neveu voulait conquérir la barbe du grand empereur au service duquel s'était mis Tristan en Espagne, avant qu'il ne

se rendît en Armorique. L’homme vint revendiquer la barbe du souverain qui la lui refusa, mais ne put trouver dans son empire aucun parent ni ami qui prît sa cause et relevât le défi. Le roi en fut très affligé et manifesta devant sa cour sa fureur: Tristan, qui lui était dévoué, se fit son champion. Il livra à son adversaire un combat très douloureux: l’un et l’autre reçurent mainte blessure. Tristan y versa bien du sang, et souffrit beaucoup dans son corps. Ses amis craignirent pour sa vie, mais le géant fut tué]

Como vemos, la relación de vasallaje implica la idea de prestar un servicio (“servit”) por parte del vasallo (Tristán) hacia el señor (Arturo). Tal servicio puede ser de índole bélica (“defendist”, “combatist”) y es prueba ya no sólo de una relación de deber, sino de una relación de amor entre el vasallo y su señor (“l’emprist, pur s’amur”). Tal era la concepción del vasallaje en la Edad Media y así se recoge en la versión de Thomas d’Angleterre en esta *escena* de contextualización artúrica. Es más, la relación vasallática en la Edad Media se convertía en un servicio mutuo que ligaba a los caballeros a través de una cuestión de honor y sentido del deber. Sobre esta idea de reciprocidad en la relación de vasallaje, Thomas ofrece no poca información en la *escena* en la que Tristán ayuda a otro caballero, Tristán el Enano, quien, a su vez, queda comprometido con Tristán, debiéndole homenaje (“humage”) y fidelidad (“liejance”), términos clave en el concepto de vasallaje:

Si vus en cri, sire, merci.  
Requer vostre franchise e pri  
Qu’ad cest besuing od mei venez  
E m’amie me purchacez.  
Humage vus frai e liejance,  
Si vus m’aidez a la fesance  
(Thomas, 1989: 216) (vv. 2237-2242).

[J’implore, seigneur, votre Merci. J’en appelle à votre cœur et je vous supplie d’être à mes côtés dans ma détresse en m’aidant à reconquérir mon amie. Je vous devrai hommage et allégeance si vous acceptez de devenir mon allié]

Sin embargo, en la Edad Media las relaciones de vasallaje se caracterizaban, ante todo, por producir una escisión más que considerable entre poder político y fuerza militar, llegando, incluso, a configurarse una imagen de la realeza en términos de cobardía, aspecto que se pone de manifiesto en la versión de Béroul (a través del empleo de la *analepsis*, cuando se alude al combate contra Moroldo), Eilhart von Oberg y, mucho más claramente, en la versión de Gottfried von Strassbourg. Así pues, los distintos autores del *Tristán* nos presentan una leyenda que continuamente se metamorfosea en legado histórico sobre la concepción y situación del poder en la Edad Media. Por ejemplo, Buschinger nos dice con respecto a Eilhart: “Il apparaît même qu’il



s'est servi de la réalité féodale, d'une réalité très précise, celle du Nord de l'Allemagne au XII<sup>e</sup>, pour restructurer l'*Estoire* pour un public allemand et ce vers 1170 en Saxe" (1991: 72). Lo mismo podríamos decir para el resto de autores analizados (Gottfried, Thomas y, principalmente, Béroul), para quienes la realidad feudal es una constante central en su obra.

Volviendo con la imagen de debilidad monárquica, de la que antes hablábamos, la podríamos encontrar desarrollada con el asunto del tributo a Irlanda. Moroldo, pariente de los reyes de este país, exige cada cierto tiempo un tributo al pueblo de Cornualles que consiste en hacerle entrega de un determinado número de jóvenes y doncellas. Ni Marco ni todo el pueblo de Cornualles tiene valor suficiente como para enfrentarse a él. La alta baronía no es menos cobarde a este respecto y sólo uno de los vasallos del rey Marco, armado caballero<sup>138</sup> por éste, Tristán, osará enfrentarse contra este agente que rompe el tan buscado valor de paz y estabilidad por parte del poder monárquico. Sin embargo, si examinamos la naturaleza de Tristán, podríamos decir que su presencia en el ámbito político es nula. Tristán es, entonces, fuerza militar, como se ha evidenciado en la victoria frente a Moroldo y, sin embargo, no tiene representación política alguna. A tal efecto, Payen y Darel apuntan en torno al *personaje* de Tristán:

Car aliéné, Tristan l'est. Matériellement d'abord; il n'est que soudoyer, chevalier non pourvu de terre, dont le harnais même est en gage; il appartient à cette frange de la noblesse militaire qui est dans la dépendance absolue d'un voisin plus puissant. Et dans ces conditions, sa valeur personnelle est de bien moindre importance que la puissance matérielle des vassaux, félons conseillers de Marc (1971 : 198-199).

A su vez, Marchello-Nizia subraya este carácter de dependencia del caballero o *soudoyer* en tanto que se trata de una entidad desprovista de poder material y, para el caso concreto de Tristán, nos dice:

Le chevalier est l'homme qui, après avoir été adoubé, possède un cheval et des armes, pour mener à bien le combat de chevalerie. Afin d'entretenir cheval et armes, le chevalier s'engage à la solde d'un seigneur plus puissant: il est son

---

<sup>138</sup> Gottfried von Strassbourg nos ofrece bastante información sobre el protocolo que conlleva la ceremonia de investidura y los deberes contractuales que el caballero tenía contraídos desde ese mismo momento con la sociedad: "C'est ainsi donc que le seigneur joyeux, le bailli de Parménie était venu à la cathédrale avec toute sa suite, ils avaient entendu la messe et reçu la bénédiction comme il était d'usage lors d'un adoubement. Puis Marke prit pour finir Tristan par la main, lui ceignit l'épée et lui chaussa les éperons. <<Écoute-moi, dit-il, Tristan mon neveu, maintenant que ton épée a été consacrée et que toi-même, tu es devenu chevalier, pense à la gloire de ton état, pense à toi-même, à qui tu es. Aie toujours ta noblesse, ta haute naissance présentes à l'esprit ! Sois modeste, sois sincère, sois franc, sois bien élevé. Montre-toi toujours bon envers les humbles, et fier envers les puissants (...)>> (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 454)

*soudoyer*, terme employé de préférence à *chevalier* par Bérout. Ainsi Tristan se définit lui-même comme un guerrier privé, un *soudoyer* au service du roi Marc, que la défaveur peut contraindre à se mettre à la solde d'un autre roi (1995: 1624).

Tristán siempre deberá depender de un señor que, primordialmente, será Marco, pero, cuando éste lo exilie de su reino, Tristán tendrá la necesidad de ligarse igualmente a otros señores (el rey Arturo en la versión de Thomas, el rey Héfélín en la de Eilhart, etc.) En efecto, en la Edad Media, o al menos en los inicios de la caballería, no tenemos por qué asimilar la actividad de ser caballero con el hecho de pertenecer a la clase noble. Aunque éste no fuera el caso concreto de Tristán, su comportamiento siempre demuestra la necesidad de dependencia hacia un señor, como si la caballería no hubiera sido, en principio, una clase libre: “Seigneurs et chevaliers sont bien distincts, et les chevaliers n’appartiennent pas automatiquement à la noblesse” (Buschinger, 1987: 114). Esta situación fue tan típica en el norte de Francia como en Alemania. Con el paso del tiempo la caballería se iría convirtiendo en una clase cerrada a la que únicamente podría acceder la nobleza. Surge así una identificación entre nobleza y caballería en Francia, mientras que en Alemania la nobleza seguirá manteniéndose como clase diferenciada y fuertemente jerarquizada. De hecho, esta distinción con tintes marginales cobra su máxima expresión en la versión de Eilhart von Oberg, cuando Moroldo, en su desafío a Marco, dice que sólo luchará con un señor de alto linaje: “<<Si un de ses hommes ose m’affronter -un homme qui serait d’assez haute naissance, pour être l’un de mes pairs- je me battraï contre celui-là (...)” (Eilhart von Oberg, 1995: 269). No basta con que Tristán haya sido nombrado caballero bajo el ceremonial de la investidura, sino que, por exigencias de su contrincante, también ha de ser noble. Por ello, y para poder afrontar el combate, Tristán desvela a Marco su verdadera identidad, diciéndole que es hijo del rey de Leonois y de Blanchefleur y, por tanto, futuro heredero de Leonois y sobrino del rey Marco. La divergencia aludida por Eilhart con respecto a la imposición de Moroldo nos permite ver una diferencia esencial con respecto a la versión francesa de Bérout, diferencia que, además, se atesta históricamente entre Alemania y Francia. En efecto, en Alemania sólo los hombres nobles eran hombres libres. Con los caballeros no ocurre lo mismo. En torno a esta distinta manera de ligar la libertad a una determinada condición social en la versión del autor alemán, Buschinger añade: “(...) il y a donc chez Eilhart identité entre *noblesse* et *liberté*, alors qu’il n’y a pas assimilation entre *noblesse* et *chevalerie*. Cela reflète la réalité de l’Empire, où le clivage de la société en libres et non-libres s’est estompé moins vite qu’en France (1987: 116).

Sólo con lo hasta aquí expuesto podríamos afirmar, tal y como señala Buschinger, que “l’œuvre d’Eilhart était très au fait de la réalité contemporaine” (1991: 69). Ello no quiere decir forzosamente que la obra de Béroul ofrezca una visión menos adecuada a la realidad. La distinción entre hombres libres y no libres, así como la asimilación o no asimilación hasta fechas muy tardías en Alemania entre caballería y nobleza sólo pone de manifiesto que la realidad en Francia durante esta misma época parece ser muy diferente e, incluso, nos atreveríamos a decir que algo más evolucionada<sup>139</sup>.

Por otro lado, esta escisión de funciones, a saber, política y militar, provocaba una fuerte rivalidad entre una nobleza feudal que tenía el poder y aquellos que ostentaban la fuerza militar, en nuestro caso, Tristán. De ahí que los tres barones que continuamente denuncian el adulterio de la reina en la versión de Béroul o Andret en Eilhart von Oberg pretendan con ello librarse de Tristán, queriendo, incluso, acabar con él, ya que para ellos constituye una fuerte amenaza que podría romper su bienestar y el equilibrio establecido:

Ce qui transparaît ici, c’est le conflit entre les jeunes en quête des domaines, et les nantis, ceux qui siègent au conseil du roi. Ce sont ces nantis qui dénoncent Tristan, qu’ils jalouse, en feignant de veiller à l’honneur de Marc. Tristan les a bafoués en acceptant des combats qu’eux-mêmes, trop soucieux de leur bien-être, ont refusés. L’un d’eux s’appellent Ganelon, et point par hasard. Il est comme son homonyme de la *Chanson de Roland*, un seigneur qui a du bien au soleil, et qui refuse l’aventure. De ces refus à l’ordre moral: Béroul est plus logique qu’on ne pense. Il condamne la fourberie, mais aussi l’orgueil de ses barons qui, à la moindre crise, menacent de se retirer dans leurs châteaux, compromettant ainsi l’unité du royaume. À l’heure où les souverains anglo-normands et français s’acharnent à réaliser l’unité de leurs états, ils représentent la tentation du retour à un émiettement du pouvoir entre grands vassaux! (Payen, 1989 : x).

Otro aspecto que nos ofrece esta *escena* rica en información histórica es la idea de rivalidad y los continuos enfrentamientos que había entre reinos. En este caso, entre el reino de Irlanda y el de Cornualles. De ahí que el matrimonio de Isolda con Marco pudiera, incluso, adquirir tintes de alianza política. Sin embargo, esta idea de rivalidad, enfrentamientos entre reinos y usurpación, aspectos también bastante típicos de la

---

<sup>139</sup> Ello no quiere decir que la caballería en Alemania se mantuviera siempre como una clase abierta. Durante el reinado de Federico I, su acceso se fue cerrando progresivamente a las clases sociales menos favorecidas e, incluso, al clero: “(..) pendant le règne de Frédéric I<sup>er</sup> (1152-1190) le concept de naissance chevaleresque fut introduit dans la législation: la constitution de paix (*Laudfriedensgesetz*) de 1152 interdisait déjà aux paysans le port des armes; celle 1185 interdit aux fils de paysans et de clercs (!) l’accès à la chevalerie » (Buschinger y Spiewok, 1986 : 12).

política medieval, adquiere su máxima dimensión en el enfrentamiento que el duque Morgan lleva a cabo contra Riwalen, rey de Parmenia y padre de Tristán en la versión de Gottfried. Morgan consigue asesinar al rey de Parmenia y apoderarse de su reino, usurpando, por lo tanto, el poder a la fuerza. Sin embargo, pasado un tiempo, será Tristán, heredero legítimo del trono por vía paterna, quien se lo arrebate a Morgan, sirviéndose nuevamente de la fuerza militar. Eilhart también se hace eco del problema a la muerte del rey Riwalen. Todos los señores, aprovechando la ausencia del sucesor, pretenden usurpar la corona. Algo muy parecido ocurre cuando el conde Riolf pretende apoderarse por la fuerza del reino de Kaharès, donde Héfélín tenía asentada su corte. La situación llega a hacerse, incluso, más virulenta, desencadenándose una guerra que no será fácil de controlar. En ambos casos, será Tristán, símbolo de la fuerza vasallática y militar, quien logre someter estos focos de nobleza insurrecta.

Un último punto que abordaremos sobre el poder político y judicial, es decir, el poder temporal del hombre, es la idea que implicaba en la Edad Media de división social y de búsqueda del Bien. El Bien se encuentra en el hombre y, más concretamente, como nos dice Barteau, “dans ce qui est le garant de l’ordre sur terre et dans la vie quotidienne” (1972: 50). Por ello, el monarca es juez al mismo tiempo. Con respecto a este orden de ideas, muy importante en la Edad Media, podríamos decir que alcanza su máxima materialización en la división piramidal que otorga a cada individuo su condición social, sus derechos y, como no, los deberes que tenía con los demás. Desde el momento en que alguien no se adaptaba a su condición o no cumplía con sus deberes, se alejaba del Bien y del orden, acercándose, por lo tanto, al Mal<sup>140</sup> y convirtiéndose, por consiguiente, en excluido o exiliado cuando lograba escapar del ámbito judicial. Dicho aspecto también se refleja en nuestra leyenda medieval, ya que excluidos de la sociedad feudal son Tristán e Isolda:

Autres catégories d’exclus, et là en dehors de toute disgrâce physique ou mentale, acquise ou innée, ceux qui sont hors de l’ordre juridique, social, religieux, soit parce qu’ils l’ont voulu soit parce qu’on les a chassés; condamnés de droit commun qui, lorsqu’ils ont pu se soustraire aux peines judiciaires, se font vagabonds. C’est le cas de Tristan et Iseut eux-mêmes, lorsque le roi Marc ne leur laisse pas d’autre issue que se réfugier dans la forêt du Morois (Barteau, 1972 : 51).

---

<sup>140</sup> No perdamos de vista que la sociedad medieval está fuertemente impregnada de una filosofía maniquea.

Desde el punto de vista de la voluntad, la falta cometida por los amantes, es decir, su pasión adúltera y carnal, no ha sido intencionada. De sobra es sabido que, si han pecado, ha sido bajo los efectos mágicos de un filtro de amor. Sin embargo, su falta, calificada como tal por el canon social y jurídico, hace que sean condenados por el derecho común, pero dicha condena no llegará a hacerse efectiva, ya que los amantes logran escapar, convirtiéndose en vagabundos y refugiándose allá donde el poder político y judicial no puede alcanzarlos (el bosque del Morois). Puesto que la sociedad y el poder los condenan, es preciso buscar la libertad en un lugar salvaje, donde no exista la norma y la justicia. En efecto, durante la Edad Media el bosque se convirtió en refugio de perseguidos y exiliados, como ya veíamos en el estudio de la *coordinada espacial*. Por otro lado, el descenso de los amantes en la jerarquización piramidal provoca una ruptura del orden establecido. Tristán es hijo y sobrino de reyes e Isolda es hija de reyes y esposa de rey y, sin embargo, se han convertido en dos vagabundos a los que les tocará pasar por toda clase de penurias materiales. Bérout y Eilhart nos dicen en sus respectivas versiones:

Mot sont el bois del pain destroit,  
De char vivent, el ne mengüent.  
Que püent il se color müent?  
Lor dras rompent: rains les decirent  
(Bérout, 1989 : 53) (vv. 1618-1621).

[Ils sont très privés de pain. Ils vivent de venaison et n'ont rien d'autre à manger. Qu'y peuvent-ils s'ils deviennent noirs et hâves? Leurs habits tombent en lambeaux: les branches les déchirent]

La reine, Tristant et Kurneval, son serviteur, souffrirent grandement de la faim. Quiconque aurait à supporter -ne serait ce qu'un an- un tel manque irait vers une mort certaine, car ils ne prenaient ni pain ni hydromel, ni vin ni boisson d'aucune sorte; quant à leurs chevaux, ils n'avaient à manger que de la mousse, des feuilles et de l'herbe. La seule idée que de ces trois personnages un ait réussi à survivre pourra déjà vous paraître stupéfiante. Leurs habits s'étaient décomposés sous l'effet de la pluie et de la boue (Eilhart von Oberg, 1995 : 324).

Si son capaces de sobrellevar estas penurias, se debe a que se encuentran bajo los efectos de la poción de amor. Sin embargo, cuando ésta finalice (sólo en Bérout y Eilhart), pronto aparecerá en ellos una fuerte sensación de arrepentimiento y un profundo deseo de volver al orden y estamento social al que pertenecen y del que nunca deberían haber salido como exiliados, no ya tanto por el daño que hayan podido causar a terceras personas (Marco) como por todos aquellos deberes que Tristán e Isolda, dada su identidad, tenían adquiridos con la sociedad:

Or, tout à coup, ils se souviennent. Ils ont trahi non point Marc, non point Dieu, mais ce qui dépendaient d'eux-mêmes. Tristan était de tous les chevaliers celui qui, par sa prouesse et par la confiance du roi, avait mérité de se voir confier l'instruction militaire des jeunes hommes d'armes. Yseut, en tant que reine, avait à doter les demoiselles de la noblesse pauvre, et à les marier à des seigneurs (Payen, 1989 : ix-x).

Así, podríamos decir que el hecho de respetar el orden o estamento al que uno pertenece y no revelarse contra el poder político otorga al hombre una sensación de paz y estabilidad de espíritu. Citemos ahora las palabras de los amantes justo en el momento en que han comprendido la ruptura del orden que han provocado:

Trois anz a hui, que rien n'i fal.  
Onques ne me falli pus paine  
Në a foirié n'en sorsemaine.  
Oublié ai chevalerie,  
A seure cort et baronie.  
Ge sui essilié du païs.  
Tot m'est falli, et vair et gris.  
Ne sui a cort a chevaliers.  
Dex! Tant m'amast mes oncles chiers,  
Se tant ne fuse a lui meslez!  
Ha! Dex, tant foiblement me vet!  
Or deüse estre a cort a roi  
(Bérout, 1989: 69-70) (vv. 2136-2147).

[Il y a trois ans jour par jour que je n'ai pas eu de répit, ni aux fêtes chômées, ni le reste du temps. J'ai oublié chevalerie, vie de cour et compagnie de frères d'armes. Me voici en exil. Je n'ai plus rien, ni vair ni gris. Je ne suis plus présent parmi mes pairs auprès du roi. Hélas! mon oncle m'aurait tant chéri si je ne m'étais pas si gravement affronté à lui. Hélas! Je suis vêtu de lambeaux! Je devrais vivre au palais]

Je suis roïne, mais le non  
En ai perdu par la poison  
Que nos beümes en la mer.  
Ce fist Brengain, qu'i dut garder.  
Lasse! Si male garde en fist!  
Ele n'en pout mais, qar j'ai trop pris.  
Les damoiseles des anors,  
Les filles as frans vavassors,  
Deüse ensemble au moi tenir  
En mes chambres por moi servir,  
Et les deüse marier  
Et as seignors por bien doner  
(Bérout, 1989: 71) (vv. 2179-2190).

[Je suis reine, mais j'en ai perdu la dignité par la faute du poison que nous bûmes sur la mer. Ce fut la faute de Brangien, qui en avait la garde. Hélas, elle le garda bien mal. Mais qu'y pouvait-elle, quand j'en bus jusqu'à plus soif ? Les nobles demoiselles, filles de vavasseurs bien nés, auraient dû constituer ma suite et me servir en mon palais, jusqu'à ce que, une fois dotées, je les mariasse à des seigneurs]

Hasta este punto hemos hablado de poder político o temporal (vasallaje, feudalidad, monarquía, etc.), viendo cómo las distintas versiones del *Tristán* reflejaban de manera bastante fiel la concepción del poder en la Edad Media. Hemos querido cerrar este tema haciendo mención del exilio no por voluntad propia, sino porque los amantes están bajo el poder de un filtro que los iguala a todos los efectos<sup>141</sup> y ello no ha sido tanto producto de la arbitrariedad como de otra serie de estructuras de poder que se alejan de la historicidad, de lo tangible y humano, pero que se aprecian como reales en el folklore popular de la Edad Media. Así, hablar de filtro mágico es sinónimo de hablar de la existencia de un evidente poder suprahumano que viene propiciado, tal y como se creía en esta época, por la magia y la brujería. Esta nueva concepción del poder resulta bastante relevante, en tanto que el poder supranatural o suprahumano subordina la fuerza del poder jurídico-político o humano. De nada valen las prohibiciones y el castigo de Marco, ya que los amantes no pueden arrepentirse de su falta. No son dueños de sí mismos. Vemos, pues, cómo el poder suprahumano, aquel que proviene de la magia y la brujería, de lo maravilloso<sup>142</sup>, es superior al poder del hombre y a la voluntad de éste. Supera los límites de lo permitido y racional según las creencias medievales. Por ello, Tristán e Isolda logran escapar del castigo de Marco y de la censura de la alta baronía de Cornualles, al mismo tiempo que viven en un estado de carencia y necesidad, sin que se arrepientan o sufran mientras dure el efecto del filtro:

(...) l'un des effets les plus notables du philtre: l'insensibilité des amants aux souffrances de toute sorte et à la douleur. Tant que le philtre avait eu son plein effet, les deux fugitifs avaient supporté sans peine, et comme sans y prendre garde, les épreuves et les privations de la vie dans la forêt, absolument comme Tristan ne sentait pas sa blessure rouverte quand il étreignait Iseult dans le lit du roi Marc. Tout change à la fin du délai de trois ans. Tristan rentre de chasse épuisé et fourbu. Iseult est accablée par la chaleur. Les amants n'aspirent plus qu'au repos: ils ont redevenus sensibles à la souffrance et se laissent par elle détourner du plaisir (Louis, 1972 : 230).

<sup>141</sup> A este respecto, Frappier apunta: "La parfaite égalité des deux amants devant l'amour fatal, voilà donc ce que l'intention du philtre apportait de plus original dans la peinture de la passion. Tout le destin de Tristan et d'Iseult s'explique au fond par cette conception. Comme chacun a bu la même quantité du philtre, ils voudront partager au même point la joie et la souffrance. Ils trouveront un bonheur jusque dans leur misère ainsi répartie" (1963: 267). Sin embargo, ello no nos parece del todo cierto. En la mayoría de las versiones (Eilhart, Thomas, Gottfried e, incluso, en *relatos* fragmentarios como las *Folies*) siempre se recrimina que Tristán parece sufrir por amor más que Isolda. De ello se desprende una imagen bastante realista del sentimiento amoroso, pues no es normal que dos personas sientan de la misma forma ni con la misma intensidad.

<sup>142</sup> Herrero Cecilia prefiere no utilizar el término *fantástico* para hacer referencia al medievo, y prefiere así hablar de lo *maravilloso*, precisando que "lo fantástico como atmósfera de inquietante extrañeza inscrita en la vida real no llega a adquirir autonomía propia, porque las historias que nos ofrecen un mundo <<extraordinario>> siguen la orientación de lo mágico y lo maravilloso (...) o la orientación de las creencias relacionadas con la religión cristiana" (2000: 34).

Concretamente, la ejecutora de este nuevo poder será la reina de Irlanda, hábil conocedora del arte de la magia y fuente de un dominio que se escapa de toda posibilidad de moderación o control. Sobre la naturaleza de este filtro alejado de las antiguas pociones de amor<sup>143</sup> y símbolo del inmenso poder de lo supranatural, nos gustaría tener en cuenta las palabras de Louis:

La tendresse maternelle lui inspire l'idée de brasser du vin, par art de magie, des racines, des herbes et des fleurs dont elle sait les vertus aphrodisiaques et de composer ainsi un « breuvage d'amour ». L'effet sera immédiat: les époux n'auront plutôt bu ensemble le boire d'amour qu'un désir puissant, irrésistible, s'emparera de leur être et les poussera l'un vers l'autre sans que leurs volontés propres puissent aucunement intervenir. Cette force mystérieuse est extérieure à l'homme et à la femme qui la subissent sans avoir la faculté de la maîtriser ou de la modérer (1972 : 277).

Poder supranatural y poder humano se presentan como entidades incompatibles. El canon político y sociocultural, lo que en términos freudianos se podría concebir como *superego*, no admite este poder suprahumano, en tanto que precisa unas reglas basadas en la razón y en la moral que rechazan todo lo que es instintivo y supranatural. Sin embargo, los efectos de este poder suprahumano parecen buscarlo hasta la saciedad. De ahí que los amantes estén continuamente cometiendo la falta de adulterio a escondidas en la corte, y después, una vez descubiertos, huyendo al bosque como exiliados. En cualquier caso, parece que, de una forma u otra, siempre se busca el hecho de desligarse de esta barrera social simbolizada por el poder político y judicial. Con respecto a la idea anteriormente señalada, Cahné apunta:

Lorsque le philtre eut libéré les amants à leurs pulsions immédiates, leur vie se réfugia dans la forêt. C'est-à-dire, que les formes culturelles ne peuvent plus les accueillir, dans la mesure précisément où leur organisation repose sur un renoncement aux pulsions condamné par l'instance morale. C'est le surmoi, dans sa tyrannie que le philtre dissout (1975 : 76).

Así, vemos cómo este poder de la magia y lo supranatural, bastante extendido en la Edad Media, podía llegar a subordinar las exigencias del poder político y moral. Esta

---

<sup>143</sup> Louis concibe este filtro como un “vin herbé” que extiende sus efectos ya no sólo al ámbito femenino, como ocurre en el *Cligès* de Chrétien de Troyes, sino también al masculino: “Une différence essentielle subsiste entre les philtres de l'Antiquité et le *vin herbé*: le philtre n'était administré qu'à la jeune femme qu'il s'agissait de séduire et le séducteur, soucieux de rester maître de lui-même, se gardait bien d'en boire, tandis que le vin herbé ne produisait son effet que si l'homme et la femme le partageaient entre eux et buvaient ensemble, dans une seule et même coupe. Tel était le *lovendrin*, le *lovendrante* (boisson d'amour) dont les jongleurs bretons ou anglo-normands ont apporté de Grande Bretagne et répandu en France le nom prestigieux, que Bérout emploie encore” (1972: 228).



escisión entre norma y deseo adquiere su máxima expresión en la tortura interna de la que los amantes son meras presas. Por un lado, saben y manifiestan de manera explícita su pecado, que no es otro que el de la desobediencia al poder político y moral, es decir, a las leyes humanas y religiosas, pero, por otro lado, afirman y defienden su imposibilidad de arrepentimiento. Así se constata en la primera visita al ermitaño Ogrín en las versiones de Béroul o Eilhart von Oberg. Sus almas y sus cuerpos han quedado unidos bajo el fatal lazo de un poder superior al del hombre, la ley de la magia. A este respecto, Lagarde y Michard apuntan sobre el caso concreto de Béroul:

Béroul a su poser les données du problème moral. L'ermite souligne les exigences de la loi humaine et de la religion. Tristan défend sa cause: comment se repentir si l'on n'est pas responsable? D'ailleurs, les deux amants pourraient-ils vivre séparés? La passion qui les torture l'un l'autre s'affirme, farouche et douloureuse. La scène, bien fort conduite, est pathétique: l'ermite, d'abord affectueux, devient de plus en plus rude, et l'angoisse de deux amants bouleversés, se fait encore plus déchirante (1997 : 51).

Hasta ahora hemos hablado de lo *maravilloso*, *maravilloso pagano*, convendría especificar, focalizando nuestra atención en el poder del filtro. Sin embargo, las primeras manifestaciones de lo *maravilloso* aparecen ya con el ritual iniciático del héroe y el comienzo de la aventura épica, aventura que conducirá paulatinamente a Tristán al ámbito de lo femenino y erótico en la isla de Irlanda. Nos referimos, en primer lugar, a la lucha de Tristán contra el terrible Moroldo. Si recordamos bien la caracterización del perverso emisario, su naturaleza presentaba rasgos monstruosos y deformes e, incluso, su apariencia era más parecida a la de un gigante<sup>144</sup> que a la de un ser humano (Cazenave, 1969: 22). El enfrentamiento le ocasiona al héroe una herida incurable para el dominio

---

<sup>144</sup> Moroldo puede ser considerado perfectamente un ser monstruoso, ya no sólo por su apariencia física, sino también por su componente moral. Si recordamos, en la versión de Eilhart, Moroldo pretende encerrar a las niñas que reciba del tributo en un burdel para que ejerzan la prostitución. Asimismo, su falta de moral se puede constatar igualmente en el intento que hace de sobornar a Tristán para que no se enfrente con él. El gigante se define, entonces, en la Edad Media, ya no sólo por ser un ser de proporciones desmesuradas (de ahí que este rasgo no esté excesivamente enfatizado en las versiones del *Tristán* analizadas) como por ser un símbolo de lo maléfico. Así lo afirma Dubost cuando nos dice: “Se distinguant aussi bien du colosse sympathique que du grand chevalier (qui est généralement beaucoup moins!) le géant n'est donc pas seulement un agrandissement de l'homme, c'est aussi une créature du mal dont les caractères sataniques sont généralement bien mis en évidence. C'est enfin une créature étrangère et hostile à la société chevaleresque et courtoise, aussi bien qu'à l'état du chevalier, sous la forme idéal qu'en donne la littérature médiévale. Il représente le lieu imaginaire où l'homme se dégrade dans l'animalité, où l'esprit s'avilit dans le péché, ou la force s'asservit aux instincts de violence” (1991: 577-578). Como se deduce de las palabras de Dubost, Moroldo sería, pues, un perfecto abanderado del gigante medieval. Tiene una fuerza desmedida, proviene de una región extranjera, de una isla, es decir, del *espacio* ligado al *más allá* en la Edad Media y de su comportamiento cuando desafía a Marco e intenta sobornar a Tristán se deduce su hostilidad a la imagen del caballero cortés. Asimismo, su naturaleza tiende hacia el pecado y hacia todo ello que escapa la moral humana. Por ello es preciso que en la Edad Media este tipo de alteridad quedara asimilada a la monstruosidad.

de la ciencia. Los médicos de Cornualles no saben qué hacer para curar a Tristán o para reducir los efectos de su herida hedionda. La solución a este problema deberá encontrarse, por lo tanto, en la esfera de lo *maravilloso*. De ahí el primer viaje que el héroe emprende a la isla de Irlanda para ser curado de su terrible y repulsiva enfermedad. Nos encontramos con el tema del *Inramma*, entendido como una especie de toma de contacto con el *más allá* (Wind, 1960: 2), en el que el héroe recibe los cuidados de Isolda madre (así se aprecia en Gottfried von Strassbourg) o de Isolda hija (según apunta Eilhart von Oberg). En cualquier caso, la mujer se muestra conocedora de una medicina alternativa de emplastos y ungüentos que aventaja el poder limitado de la medicina del hombre. Dado el poder de curación que presenta en Tristán, se trataría de una medicina que se acerca a lo inexplicable, a lo *maravilloso*, al ámbito de la brujería y el oscurantismo, en definitiva, al ámbito al que quedó ligada la mujer durante la Edad Media, época, sobre todo, de creencias supersticiosas. Es más, la tradición de mujeres curanderas a lo largo de la historia ha sido más que considerable, llegando a mitificarse este rasgo femenino. No en vano Isolda es considerada por Poirion como la digna heredera de Medea: “Le pouvoir magique de la jeune femme, sa science des venins et des poisons font d’elle une nouvelle Médée” (1982: 66). De hecho, la literatura, o una parte de ella al menos, la literatura artúrica, de eminentes inclinaciones paganas, tiende a mostrarnos esta exclusividad de la mujer en el ámbito de la magia. Nos gustaría destacar las palabras de Berthelot sobre quiénes eran precisamente los aprendices de Merlín: “(...) les élèves de l’enchanteur sont des femmes (...) Il n’y a pas de magicien mâle aux côtés de Merlin dans toute la littérature arthurienne” (1994: 4). La reacción del cristianismo no se hará esperar, transformando, o mejor dicho, etiquetando a todas estas mujeres magas con el calificativo de brujas, de connotaciones eminentemente más negativas.

De todas formas, es en la segunda proeza heroica donde lo *maravilloso* se va perfilando con mayor claridad. Si en su primer combate Tristán había tenido que enfrentarse contra un ser de apariencia entre humana y monstruosa, en el segundo enfrentamiento, el enemigo de Tristán ya presenta una naturaleza totalmente monstruosa. Se trata de un dragón, animal que remite a un contexto de lo *maravilloso* muy común durante el medievo. A menudo, las creencias más folklóricas, de las que se hará indudablemente eco la literatura, nos remiten al enfrentamiento del héroe con un dragón que amenaza a todo un pueblo. La victoria se traducirá, por lo general, en la

obtención de algún don por parte del héroe, siendo el más común la entrega de la princesa, según señala Varvaro:

Tutti noi conosciamo la storia dell'uccisione del drago o della conquista della mano della principessa. La conosciamo dai racconti dai miti classici, per esempio da quello di Perseo ed Andromeda o da versioni letterarie moderne, come quella dell'Orlando furioso (1970: 1073).

El resultado del enfrentamiento con el dragón será una nueva herida. Isolda, con su sabiduría, volverá a curarlo. Se corrobora así una vez más el poder que la mujer tiene como curandera durante la Edad Media.

La inserción de lo *maravilloso* en el ámbito de la aventura se aprecia en multitud de detalles. Podríamos destacar al respecto la presencia del *arco que nunca falla*, cuyas propiedades garantizaban el éxito en el tiro. La creencia en armas prodigiosas también fue bastante común en la Edad Media. Sin embargo, como todo lo que pertenece al ámbito de lo *maravilloso*, carece de explicación en el texto. De hecho, sobre este arco prodigioso únicamente sabemos que permite subsistir a los amantes gracias a lo que cazan. La descripción de este arco maravilloso permanece en el ámbito de lo enigmático. En lugar de incidir en su naturaleza, Bérout se limita únicamente a enfatizar su funcionalidad. En cualquier caso, sobre lo poco que podemos decir sobre este arco, nos gustaría destacar las palabras de Legge: “The reader is evidently supposed to know how such a bow would be set; it is merely stated that it was placed amongst branches in such a way that if a stag touched these branches above, or blundered into the bow itself below, it would be struck high or low” (1956: 79-80).

Sin embargo, la inserción de lo *maravilloso* en el *Tristán* adquiere su máxima relevancia con el filtro de amor, como ya expusimos anteriormente. En cualquier caso, creemos conveniente profundizar en la naturaleza y poder de este filtro mágico. Estamos ante la más importante manifestación del *Mirabilis* pagano, en la que no será extraño ver cómo se inserta la intervención de lo divino o la presencia del *Miraculus*<sup>145</sup>. En efecto, si el filtro como producto que emana de la magia pagana une a los amantes por encima de cualquier ley divina o humana, es Dios (*adyuvante* en el *nivel actancial*, como ya vimos en nuestro estudio semiótico) quien, a través del milagro, en más de una ocasión permite que los amantes permanezcan juntos. De este problema se hace

---

<sup>145</sup> En función de su origen, lo *maravilloso* en la Edad Media admite una triple categorización. Veamos qué nos dice Herrero Cecilia al respecto: “Este concepto engloba a lo natural y a lo sobrenatural, y se puede manifestar en tres dimensiones: el *Miraculum* (lo maravilloso cristiano relacionado con la proveniencia divina), lo *Magicus* (esencialmente relacionado con lo diabólico) y los *Mirabilia* (los seres y acontecimientos extraños cuya existencia dependería de los encantamientos mágicos o diabólicos).

especialmente eco la versión de Bérout, en la que, si bien el peso del pecado parece ser uno de los temas centrales en un *relato* imbuido por el universo cristiano, el autor parece querer desligar los dictados divinos de la represiva moral censora de la que muchas veces se servía la Iglesia para condenar al pecador no arrepentido. La imagen de Dios es una imagen de generosidad y comprensión al ser capaz de perdonar y disculpar lo que el hombre no está perdonando. Quizá ello se deba a que, si bien los amantes siempre intentan esconder su amor a la sociedad, no lo hacen así con Dios, a quien siempre invocan y muestran su confianza, ya que el filtro les ha anulado toda conciencia de estar pecando. Caluwe define muy bien esta imagen de Dios que podemos encontrar en los textos tristanianos (especialmente, en Bérout):

(...) Un Dieu à qui ils ne cherchent pas à cacher leur faute et à qui ils ne demandent aucun pardon; un Dieu qu'ils implorent au contraire de les protéger ou de les aider dans leur quête d'une communion amoureuse interdite: un Dieu, enfin, qui effectivement, les aide et les protège (...) (1980 : 55).

Tal y como ya hemos señalado previamente, es en la versión de Bérout donde el *Miraculum* divino se hace más patente. Sin embargo, otros autores también se están haciendo eco de él. Tal es el caso de Gottfried von Strassbourg con la ya comentada *escena* de la ordalía judicial. Como de sobra es sabido, en tal prueba, quien salvaba o condenaba al acusado era Dios, en última instancia. Así, cuando Isolda coge en sus manos el hierro candente y no se quema, hemos de aceptar que se ha operado un milagro divino, especialmente si tenemos en cuenta que el juramento de Isolda ha sido un tanto ambiguo, ya que, aunque no ha mentido, se ha servido del hecho que Tristán estuviera disfrazado para no decir toda la verdad, una verdad que suponemos conocida por Dios. De todas formas, la presencia más explícita de Dios y del *Miraculum* la encontramos en Bérout, concretamente en la *escena* del salto de Tristán, cuando intenta escapar del ejército del rey Marco, mientras lo llevaban a ajusticiar, argumentando que va a rezar a una capilla. El *narrador* afirma entonces, llamando la atención del público para enfatizar este hecho, que el peligro del salto era tan grande que nadie podría haber sobrevivido de no haber contado con el favor divino:

Seignors, une grant pierre lee  
Ont u milieu de cel rochier  
Tristan i saut mot de legier.  
Li vens le fiert entre les dras,  
Qu'il defent qu'il ne chie a tas.  
Encor clament Corneualan  
Cele pierre le saut Tristan.

La chapele est plaine de pueple:  
Tristan saut sus. L'araine ert mobile:  
Toz a genoz chiet en la glise.  
Cil l'atendent defors l'iglise,  
Mais par noient ; Tristan s'en vet.  
Bele merci Dex li a fait!

(Bérout, 1989 : 31-32) (vv. 922-934).

[Seigneurs, il y avait une large corniche à mi-falaise, et c'est-là que Tristan saute avec souplesse. Le vent gonfle son manteau, et ralentit sa chute. Les gens du pays appellent encore cet à pic le saut Tristan. La chapelle était pleine du monde: Tristan n'a pas hésité. Le sol est meuble: il s'armasse sur l'argile. Les gardiens peuvent toujours l'attendre devant l'église: il est déjà loin! Dieu l'a vraiment pris en pitié!]

Desde luego, la creencia en el milagro divino (el *Miraculum*) presentó una tradición bastante dilatada e intensa entre la sociedad durante la Edad Media. No en vano se desataron grandes peregrinaciones durante esta época. Fiel reflejo de la relevancia que el milagro adquiere para la sociedad medieval lo encontramos en las producciones literarias medievales. Primeramente, en el *género hagiográfico*, con las *Vidas de Santo* y los *Milagros de Nuestra Señora* y después en la *canción de gesta*, con manifestaciones como la *Chanson de Roland*. El *roman*, en cambio, focaliza mucho más su atención en el milagro pagano, aunque no por ello resta relevancia al milagro divino. Versiones como la de Bérout son el mejor testimonio de ello.

Analizada la relevancia del milagro divino en la sociedad medieval, incidiremos en el poder inexplicable y supranatural del filtro de amor, máximo exponente del *Mirabilis* pagano. Si la creencia en el milagro divino fue bastante extensa en la Edad Media, la sociedad de este periodo también se vio influida por la superstición y el paganismo. No perdamos de vista, además, el contacto que el norte de Francia tuvo con las poblaciones celtas, de creencias tremendamente arraigadas en la magia y el paganismo. De hecho, según vimos en el capítulo dedicado a los orígenes del *Tristán*, éstos, para un amplio sector de la crítica habían sido celtas. De ahí también que la impronta de la magia y lo sobrenatural adquieran una mayor relevancia.

Lo primero que nos llama la atención del filtro es su sorprendente capacidad para eliminar en el plano de lo tangible y real el peso de la censura social y ello es así porque lo maravilloso, canalizado a través de la magia, y más concretamente, a través del poder del filtro, es superior al poder del hombre. No en vano, una vez que los efectos del filtro hayan desaparecido (transcurridos tres años en Bérout) o se hayan mitigado (después de cuatro años en Eilhart), la censura será más fuerte, haciendo que

los amantes se arrepientan de su conducta y busquen confesión para reinsertarse en el orden social establecido:

Lorsque le philtre eut libéré les amants à leurs pulsions immédiates, leur vie se réfugia dans la forêt. C'est-à-dire, que les formes culturelles ne peuvent plus les accueillir, dans la mesure précisément où leur organisation repose sur un renoncement aux pulsions condamnées par l'instance morale. C'est le surmoi, dans sa tyrannie, que le philtre dissout (Cahné, 1975 : 76).

El filtro ya no es sólo más fuerte que las leyes sociales, sino que, incluso, supera las constricciones que la naturaleza impone. Así, mientras permanecen escondidos en el bosque, Tristán e Isolda pasan hambre, sus cuerpos pierden peso y sus ropas están prácticamente desgarradas, pero, bajo el efecto del filtro, no se nos dice en ningún momento que los amantes sufran por su precario estado. Si a ello le añadimos que el filtro subyuga el poder censor de la religión o de la sociedad, podríamos decir que lo *maravilloso* durante la Edad Media debió cumplir una evidente función compensadora que, en nuestro caso, se traduce en la desobediencia por parte de los amantes de los preceptos que impone el cristianismo a la hora de configurar la vida cotidiana del hombre medieval en materia amorosa. A tal respecto, Le Goff afirma que “lo maravilloso (y no es ésta su función única pero constituye una de las más importantes) fue en definitiva una forma de resistencia a la ideología oficial del cristianismo” (1986: 14-15). Como ya hemos apuntado, ha sido Bérout quien ha sabido plasmar magistralmente esta dialéctica que se establece entre el peso censor de la religión cristiana y la necesidad de libertad que el hombre debía anhelar en esta época. El filtro se convierte así en un elemento con un gran poder de liberación ante un peso de moral y culpa tan arraigado por parte de la sociedad del siglo XII:

Le philtre est une dégénérescence rationalisante d'un élément magico-religieux, destiné à faire passer, auprès d'un public du XII<sup>e</sup> siècle imbu de morale chrétienne l'adultère en particulier et même l'inceste, en somme, le philtre déculpabilise ceux qui, dans le mythe primitif, celte évidemment, n'étaient nullement coupables (Sahel, 1999 : 196).

Tal y como había apuntado previamente Le Goff, lo *maravilloso*, materializado en el poder del filtro en el *Tristán*, le supone al hombre la capacidad de oponerse al orden social regular al que se ve sometido. En todas las versiones analizadas, la cotidianeidad en la vida de los amantes se entiende a través del respeto que deben a lo que representan, a su posición social y moral, en última instancia: Isolda es la esposa legítima del rey Marco y Tristán es su sobrino en el plano de lo moral y su vasallo en el

plano de lo social. Por lo tanto, la posibilidad de mantener una relación amorosa les está vetada. Sin embargo, lo *maravilloso*, es decir, el *Mirabilis* que supone el filtro de amor, subvierte esta realidad anodina de dos personas jóvenes para liberarlas o para liberar su *inconsciente* a toda una serie de deseos prohibidos, en principio, por el *superego* que les supone el deber moral, social y religioso. Sobre esta necesidad que el hombre tuvo por lo maravilloso como vía de liberación frente a las numerosas constricciones con las que se encontraba en su devenir diario, Le Goff nos dice:

Una primera observación indica la evidente función compensadora de lo maravilloso. Lo maravilloso compensa la regularidad y la trivialidad cotidianas. Pero hay que ver cómo se manifiesta esto. En el Occidente medieval los mirabilia tienden a organizarse en una especie de universo al revés. Los principales temas son: la abundancia de la comida, la desnudez, la libertad sexual, el ocio (1986: 14)

Por otra parte, nos gustaría profundizar en una noción del amor que queda indisolublemente ligada a lo *maravilloso* en nuestra historia. En este sentido, las sociedades de origen céltico (no perdamos de vista una vez más el origen o, al menos, la filtración celta que la leyenda ha podido tener) ligaban el amor a lo maravilloso mediante la prueba del *geis*, definido por Wind como “espèce d’envoûement que, par son regard, la dame impose à l’amant de son choix” (1960: 3). Autores como Sahel (1999: 196) identifican el filtro de amor con el *geis*. Así lo ratifican otros estudiosos como Marx, quien concibe justamente el amor en la sociedad céltica como un *geis*, es decir, como una fuerza supranatural que subyuga la voluntad de todo aquel que lo padece: “En pays celtique, l’amour est une *geis*, comme les autres, un charme magique qu’on ne discute pas et qu’on subit” (1952: 79). Aunque existen bastantes diferencias, la más importante sería que Isolda no impone el conjuro a Tristán, sino que los dos lo ingieren por azar o fatalidad, el hecho de ligar el amor a una fuerza sobrenatural sí responde, desde luego, a las creencias folklóricas celtas.

Sin embargo, el filtro no solamente subvierte el poder humano, la moral o la religión, sino que también tergiversará los más importantes preceptos del canon cortés y de las tendencias sentimentales marcadas por la *fin’amors*. Nos gustaría destacar las aportaciones de García Gual al respecto:

Sin embargo, en Tristán se nos muestra una pasión que, llevada a sus últimas consecuencias, niega el orden social y desdeña cualquier compromiso con él. La sublimización del amor cortés, su aceptación del amor como una fuerza social, constructiva y moralizante (en el sentido de la ética caballeresca) queda aquí a un lado (1974: 177).

De todas formas, sobre los *valores corteses* volveremos más adelante. Centrémonos una vez más en el filtro y en el poder que éste conlleva. Ya hemos visto que este poder es positivo hacia los amantes, puesto que los libera del peso moral y les evita cualquier tipo de sufrimiento, pero les impone un tipo de amor del que el hombre no había tenido conocimiento hasta la época. Se trata de un erotismo que conlleva la alineación y que fatalmente conduce a los amantes hacia la muerte. El erotismo que ha desencadenado el poder de la magia pagana es un erotismo destructor que, según Fabre (1992: 232), destruye libertad y razón. De hecho, aliena al hombre en vida para darle la libertad en la muerte. Así lo muestra Eilhart von Oberg cuando nos cuenta que, de las tumbas de los amantes, nacen una vid y un rosal cuyas ramas tienden a entrelazarse sin que nadie pueda separarlas. Sobre esta nueva imagen de un erotismo que cobra sentido y alcanza su punto climático en el ámbito de lo *maravilloso*, pero, sobre todo, en la muerte, Fabre añade:

Aussi bien l'Eros n'est point celui qui chantent les thuriféraires de la Pysis renaissante ou romantique. Il est ici profondément mortifère. C'est ce qui le rattache le plus profondément au fantastique. Car si la sexualité, du moins sous sa forme manifeste, n'est pas nécessaire au genre, la mort semble en être l'indispensable ponctuation. Plus que l'Eros, *Thanatos est la possession suprême* (1992 : 232).

Hasta aquí hemos estado hablando de lo maravilloso en la Edad Media y de la manifestación concreta que adquiere en las versiones de Béroul, Thomas, Gottfried von Strassbourg o Eilhart von Oberg. Podríamos pensar que lo *maravilloso* es una categoría irreal, un producto más de lo imaginario. Si hemos estudiado esta cuestión en lo que atañe a los *saberes* y los *valores*, es decir, en la apertura del *relato* a la realidad, resulta, a priori, sorprendente que estemos hablando de lo irreal. Sin embargo, convendremos en que la frontera entre lo real y lo irreal no está tan clara en la Edad Media. Sólo así podremos dar cuenta de que lo maravilloso también debió formar parte de las creencias del hombre cotidiano. Es más, en esta época la concepción de lo real superó, tal y como Dubost indica, la observación de lo tangible:

À ces données purement livresques s'ajoutent souvent des éléments fabuleux incorporés à la masse des connaissances et confondus avec elles, des informations rapportées par des voyageurs avec toutes les déformations que l'on peut imaginer, ainsi qu'un ensemble de croyances dont il est difficile de préciser l'origine. C'est dire que la représentation du réel est rarement le fruit de l'observation ou de l'expérience, mais le résultat de toute une série de réfractions idéologiques et de contaminations accidentelles (1991 : 169).



Hasta el momento, el conjunto de informaciones obtenidas de la lectura y análisis de las diferentes versiones del *Tristán* con las que hemos trabajado hacen clara y constante referencia a una doble manifestación de poder: el poder del hombre y el poder supranatural. Sin embargo, incidimos que, en el curso de la leyenda, existe, como ya hemos visto, una triple concepción del poder. Evidentemente, en la Edad Media, en tanto que época de firmes creencias, esta tercera estructura de poder está representada por la figura de Dios. Se trata, pues, del poder divino. Si anteriormente habíamos visto que el poder de lo supranatural subordinaba el poder político, en esencia humano, ahora, para ser más precisos, deberíamos decir que el poder divino, en esta triple escala jerárquica, subordina tanto el poder supranatural como el humano. En efecto, el amor-pasión desatado en el cuerpo de los amantes como consecuencia de haber ingerido el filtro mágico sólo es posible gracias a la ayuda divina. Dios nunca se revela contra los amantes. Al contrario, parece ayudarlos en la adversidad. Un claro exponente de esta idea se encuentra en la *escena* del salto de Tristán. Dios salva a Tristán de la condena de Marco. Tristán, como ya dijimos, pide clemencia para poder arrepentirse en una capilla que ha encontrado en el camino. Los soldados de Marco acceden y Tristán, viendo que al otro lado de la capilla hay un acantilado, se tira por él para escapar. Nadie, ni siquiera el joven héroe, habría podido quedar incólume de tal proeza de no haber contado con la ayuda de Dios.

Al haber salvado a Tristán, Dios también ha permitido que se salve la reina Isolda, ya que será su amado quien la libere del castigo impuesto por Marco, la entrega de Isolda a una comunidad de leprosos. Así, se establece una clara dicotomía entre poder político y poder divino dentro de lo que se podría concebir como una escala de valores éticos y morales, en tanto que el primero se define en términos de crueldad y venganza, mientras que el segundo, es decir, el poder divino, lo hace en términos de piedad, protección y generosidad. El poder político adquiriría en la Edad Media una fuerte función de censura de todo aquello que se salía fuera de la norma y del orden establecido, función que, dicho sea de paso, aparecía en esta época muy ligada al ámbito de la Iglesia. En este sentido, nos encontramos con una clara escisión que vertebra el *Tristán* (versiones de Eilhart y, sobre todo, Béroul) entre poder divino y poder religioso. Este último también pretende censurar la conducta de los amantes y devolverlos arrepentidos al orden social al que pertenecen, mientras que Dios toma partido a favor

de los amantes<sup>146</sup>. Hemos citado anteriormente el salto de Tristán como un claro ejemplo de intervención divina, pero existen otros muchos en la versión de Béroul, siendo uno de los más explícitos para Jonin la *escena* de la cita espiada por Marco. Sirva lo extenso de la cita para ver cómo Dios interviene a favor de los amantes:

La première circonstance qui permet à Iseut de rendre hommage à Dieu est le rendez-vous avec Tristan sous le pin, rendez-vous au cours duquel elle a providentiellement découvert dans l'arbre Marc qui les épiait. Mais par bonheur elle a pu parler aussitôt et signifier habilement à son amant qu'ils n'étaient pas seuls. C'est Dieu qui en la faisant parler la première et en inspirant ses paroles lui a permis de sauver sa vie et celle de Tristan. Les mots d'amour qui étaient sa condamnation, elles les a miraculeusement remplacés par des plaintes étonnantes qui ont apitoyé le roi. Et tout cela grâce à Dieu (1958b : 349).

Volviendo ahora sobre el poder censor que ejercía la entidad eclesiástica en el entorno medieval, diremos que éste pretende corregir la conducta de los amantes, emitiendo juicios de valor maniqueístas desde el momento en que su comportamiento se liga al ámbito del pecado y, por extensión, al Mal. Concretamente, nos estamos refiriendo a la actitud de Ogrín, quien pretende convencer a los amantes de que se retrotraigan de su falta y vuelvan al lado de Marco (el orden establecido), pidiéndole perdón. Sobre esta función censora de la Iglesia simbolizada en el *personaje* de Ogrín, Jonin nos dice: “ses paroles sur le péché synonyme de la mort représente une idée devenue fort courante au Moyen Âge. On la retrouve jusque dans le genre conventionnel et le cadre réduit de la pastourelle” (1958b: 350). En definitiva, la Iglesia es símbolo de castigo y censura contra aquello que no entraba dentro del orden establecido, lo cual la asimila mucho más al poder político (recordemos la fuerte alianza que ambas entidades tenían establecidas durante la Edad Media) que a los dictados del poder divino, debiendo entenderse este último en términos de generosidad, tal y como puede constatarse en Béroul. Sin embargo, la imagen que encontramos en la Edad Media de la Iglesia es la de una entidad dicotómica. Por un lado se concibe como censura de lo ilícito, pero, por otro, la Iglesia había perdido valores como el de la humildad, la austeridad, el apego a la pobreza o, incluso, a la verdad y al deber moral, acercándose más al apego de lo material, tal y como nos pone de manifiesto Jonin:

---

<sup>146</sup> Así lo constatamos en la versión de Béroul, sobre la que Lefay-Toury afirma a tal respecto: “Chez Béroul, Dieu est constamment nommé, soit dans le récit, soit dans le discours; Il est un véritable personnage, toujours présent, quoique invisible. Il joue un rôle prépondérant que lui reconnaissent aussi bien l'auteur que ses héros. Et ce rôle est toujours le même; Dieu sauve les amants” (1979: 161-162).

Cette souplesse morale, ces manquements à l'orthodoxie, insolites chez un moine s'accompagnent de compromissions sociales qui nous surprennent encore davantage. Nous sommes loin de l'austérité et de la rigueur que nous avons l'habitude de trouver dans le clergé régulier depuis Orderic Vital jusqu'à la quête du Saint Graal en passant par le roman de Barlaam et Josaphat. Le but de tous ces ermites est de se priver au maximum de toutes les commodités de la vie sociale et surtout de l'argent (...) Or Bérout n'a pas laissé son moine se contenter des seules richesses spirituelles que vantait Barlaam et renoncer à tout ce qui se rappelait la vie en société. La solitude de Frère Ogrin n'est pas absolument synonyme de dénouement. Il y trouve encre, plume, parchemin pour écrire et anneau pour sceller la lettre (...) Nous sommes déjà assez loin de l'austérité et de la rudesse monacales de Guthlac ou de Barlaam (...) Car il a de l'argent, cet argent que précisément Barlaam et Josaphat regardaient avec mépris et considéraient comme un obstacle à leur salut. Il en possède même assez (...) (1958b : 356-357).

En definitiva, la leyenda de *Tristán e Isolda*, a través de las cuatro versiones estudiadas, se configura ya no sólo como un gran mito de amor fatal. También es un legado histórico que nos permite conocer las diferentes estructuras en las que se asienta el poder y las diferentes fuentes de las que éste emana: de Dios, de la magia y la brujería y de la política, como se creía en la Edad Media. En especial, las versiones de Bérout y Eilhart presentan una considerable fuerza iluminadora sobre este último punto. Reflejan a la perfección los conflictos existentes entre la nobleza, cada vez más interesada en llegar al poder y más firme a la hora de participar en cuestiones de estado, y la monarquía, una institución de poder cada vez más debilitada, pero que intenta centralizar su fuerza, aunque en vano. La monarquía se convierte en símbolo del poder político al tiempo que ostenta otras funciones como la judicial. De ahí que Marco actúe como juez y condene a los amantes. Sin embargo, volvemos a incidir en que la monarquía es una institución bastante debilitada en la Edad Media. Lo hemos comprobado a través de la actitud que presenta la alta nobleza feudal en la versión de Bérout, sin duda alguna, la que refleja con mayor crudeza este problema. En ella, los barones llegan a amenazar al rey con una guerra civil desde sus propios castillos. Otro rasgo de debilidad lo constituyen las relaciones de vasallaje. El rey precisa de vasallos que lo defiendan en los posibles enfrentamientos. Tal es el caso de Tristán, que luchará valerosamente para librar al pueblo de Marco de las exigencias de Moroldo, buscando así el bien de su soberano. Finalmente, y al margen de cualquier elemento extrapolable desde un punto de vista histórico, nos gustaría destacar la función censora que podía ostentar la monarquía como estructura de poder. El poder sociopolítico adquiere su máxima dimensión en las cuatro versiones analizadas, ya que permite concebir los amores de Tristán e Isolda como una pasión fatal. Así, para Rougemont, el hecho de que

el poder actúe como obstáculo, prohibición, norma y censura convierte el sentimiento amoroso de los amantes en una pasión fatal de tal envergadura, que ha encumbrado nuestra obra a la categoría de mito literario: “Point de passion conceivable ou déclarée en fait, dans un monde où tout est permis. Car la passion suppose toujours, entre le sujet et l’objet un tiers qui fait obstacle étant généralement social (moral ou coutumier, voire politique) à tel point qu’on le croit se confondre à la limite avec la société elle-même” (1996 : 48).

Hemos visto hasta ahora la escala de *saberes* y *valores* que entran en consonancia con la realidad social, histórica y política de la Francia del siglo XII, pero las cuatro versiones elegidas en nuestro análisis nos permiten hablar de un nuevo *valor* de índole sentimental en la sociedad de esta época. Hacemos alusión, evidentemente, a la *fin’amors* y la *cortesía*. En un principio, podríamos pensar que la versión más cortés de las cuatro es la de Thomas d’Angleterre. Podríamos destacar, en este sentido, la presencia de juegos corteses, tales como la caza o los torneos, la imagen del amante que se dirige en calidad de vasallo a la dama, la dama, por lo tanto, superior al amante, el tópico del amor en la distancia y el sufrimiento por amor, etc.), pero, en la actualidad, no está tan claro hasta dónde han impregnado los *valores corteses* cada una de estas versiones:

S’il est arrivé parfois depuis quelques années que la distinction classique entre version commune et version courtoise se soit estompée ou brouillée, au point que par un singulier renversement on a fait de Béroul un auteur non courtois et même anticourtois, c’est qu’on s’est trop fondé sur la notion globale de <<courtoisie>> pour juger l’une ou l’autre version (Frappier, 1963 : 260).

En efecto, nos parece muy arriesgado afirmar que la versión de Béroul no tenga nada que ver con lo *cortés*<sup>147</sup>. El contexto social al que remite es el de la corte y su versión también se inscribe cronológicamente en el contexto histórico del amor cortés. Por ello, Delcourt nos propone que, en lugar de basarnos en el concepto de *cortesía* para clasificar las versiones del *Tristán*, especialmente en lo que se refiere a las versiones francesas, deberíamos abogar por una oposición de índole más estrictamente literaria. En cierto modo, nosotros ya hemos dado cuenta detalladamente de esta oposición cuando hemos estudiado aspectos como el *narrador*, los *personajes*, la relevancia de los

---

<sup>147</sup> Noble, en un artículo dedicado a examinar la posible influencia cortés de Béroul afirma que muchos de los criterios adoptados por Jonin (1958b) para considerar la obra de Béroul como cortés son inevitables en un poema de contextualización eminentemente cortesana. Sobre lo que realmente se puede considerar cortés en Béroul, Noble nos dice: “Il semble que Béroul ne s’intéresse pas à la courtoisie sauf quand il ne pouvait faire autrement, par exemple dans le langage et dans la description des épisodes arthuriens” (1969: 477).

*segmentos reflexivos*, etc. Veamos, a continuación, cómo canaliza Delcourt esta oposición entre las versiones de Béroul y Thomas: “ (...) celle de Thomas se caractérise avant tout par le lyrisme (il file longuement l'intrigue, invente ou allonge des épisodes, multiplie les monologues subtils), tandis que celle de Béroul est toute tension dramatique” (2000: 78). Lo mismo podríamos haber dicho para haber antepuesto la versión de Eilhart a la de Gottfried von Strassbourg sin la necesidad de tachar de *cortés* o *no cortés* una versión y no otra.

Convendría, primeramente, que ahondáramos en lo que la Edad Media entendió por *cortesía*. Su definición puede ser muy amplia, lo cual ha traído no pocos problemas a los críticos. Por ejemplo, Zumthor (1972: 550) la concibe en términos generales como un hecho de civilización y, ya de forma más concreta, afirma que la *cortesía* se caracteriza por comportar dos aspectos: “(...) elle comporte deux aspects, généralement (non toujours) liés l'un à l'autre et perceptibles dès la première émergence du mot: l'un relatif aux qualités d'un individu (acception morale); l'autre, au caractère d'une collectivité (acception sociale)” (1972: 550). Berthelot también la define como “une structure à deux niveaux” (1998: 16). Así, en el nivel más general, o partiendo simplemente de una concepción más sociológica, la *cortesía* es una actitud social, un código de comportamiento que rige las relaciones personales en el ámbito reducido de la aristocracia caballeresca y feudal o, posteriormente, de los círculos burgueses más enriquecidos y afanados en imitar el refinado modelo de vida aristocrático. Es más, para Zink ser cortés implicaba el cumplimiento de una serie de deberes contractuales: “Être courtois suppose le goût du luxe en même temps que la familiarité détachée à son égard, l'horreur et le mépris de tout ce qui ressemble à la cupidité, à l'avarice, à l'esprit du lucre” (1992: 101). En este sentido, podemos convenir con toda seguridad que las versiones de Béroul, Thomas, Gottfried von Strassbourg y Eilhart von Oberg son todas *versiones cortesas*. No perdamos de vista, por ejemplo, el gusto por el lujo que autores como Béroul o Eilhart, normalmente calificados de autores *no cortesas*, presentan en las más o menos profusas descripciones con las que detallan los ricos vestidos de sus *personajes*. La consecuencia más directa en este refinamiento en los usos y costumbres que suponía la *cortesía* es el desarrollo de una cultura aristocrática laica sobre la que Buschinger nos dice:

(...) (1) Elle porte la marque d'une aspiration à l'émancipation culturelle de la tutelle cléricale et à une culture propre, pour l'essentiel laïque; (2) elle est déterminée par un objectif éducatif et formateur: elle doit inciter les membres de

la classe dominante à certaines manières de voir, de sentir, de se comporter, qui enfin de compte sont l'expression d'une idéologie féodale en train de se constituer; (3) elle est la légitimation du pouvoir féodale (...) (1986 : 12).

Buena prueba de la relevancia que la cultura empieza a cobrar en la sociedad aristocrática cortés del siglo XII se manifiesta en el amplio bagaje cultural de los protagonistas de nuestra historia, es decir, Tristán e Isolda. Tristán sabe componer y cantar *lais*, toca como nadie el arpa y habla varias lenguas. También sabemos, según nos dice Gottfried, que en su educación ha leído muchos libros. En cuanto a Isolda, también sabe componer *lais*. Así se pone de manifiesto en las versiones de Thomas o en Gottfried von Strassbourg, autor que también incide en el aprendizaje de la música por parte de Isolda. Esta preocupación por la cultura también hace del *Tristán* un modelo de *cortesía*, al menos desde un punto de vista social.

Hasta aquí hemos hablado de la primera acepción que el término *cortesía* implica. Sin embargo, ya dijimos que su concepción era dual. Existe, pues, una segunda acepción de naturaleza más sentimental y erótica sobre la que Berthelot ha apuntado: “D'autre part, à un niveau plus élevé, elle détermine le traitement réservé au sentiment amoureux tel qu'il est prescrit et encadré par un ensemble de règles passablement contraignantes” (1998: 17). En esta segunda acepción del término *cortesía* nos gustaría también tener en cuenta las aportaciones de Frappier, para quien la *cortesía* es más que un código de reglas. Es incluso un arte de amar: “(...) la courtoisie du Moyen Âge est beaucoup plus qu'un code de politesse et de galanterie. Elle englobe aussi un art d'aimer. Elle s'approfondit et se développe en une psychologie et une morale de l'amour” (1959: 135). Delimitar si las versiones del *Tristán* aquí analizadas obedecen a este canon de reglas y a esta psicología del amor o, por el contrario, los subvierten es algo más difícil de determinar. No en vano esta cuestión ha sido objeto de controversia para la crítica. A menudo se ha querido ver una forma de amor puro en el que la mujer, superior en nivel social e inaccesible, se terminaba convirtiendo en un medio que elevaba al poeta hasta llegar a una especie de misticismo erótico en el que la percepción es más importante que el hecho, pues el amor, para no extinguirse, nunca debe llegar a ser consumado. El amor entre Tristán e Isolda es, sin embargo, un hecho consumado y, lejos de elevar al amante, disminuye su rango social y moral. Podríamos decir, entonces, que ninguna de las versiones del *Tristán* se adaptan fielmente a esta segunda noción de *cortesía*. Sin embargo, este amor fino, o *fin'amors*, no es tan puro como en un principio parece:

La *fin'amor*, en effet, n'est aucunement platonique. Une sensualité profonde l'anime et ne cesse d'affleurer sous les formes d'expression, suscitant dans le discours une abondante (quoique discrète) imagerie érotique : allusions au corps de la femme, au charme de caresses, aux chances qu'offrent l'alcôve, le bosquet du jardin, aux jeux que permet, sur une nudité difficile à toujours dérober, l'incessante promiscuité du château (Zumthor, 1972 : 556).

Que el deseo sexual se camufle no quiere decir que no exista. Es más, muchos trovadores no llegaron a silenciarlo en sus obras, dejando entrever que el deseo tornaba en hecho, aunque muchas veces bajo el velo de la ambigüedad. *Tristán e Isolda* es de un erotismo mucho más explícito, pero no diferente del que nos propone Zumthor o, incluso, del que nos proponían los mismos trovadores medievales.

Asimismo, si consideramos que el *amor cortés* o *fin'amors* “se trata, pues, de un amor hasta el fin, y, entendiéndolo bien, de un amor llevado a sus límites extremos” (Markale, 1998: 95), sin duda alguna, no hay versión del *Tristán* que no podamos calificar de *cortés*. Sin embargo, la noción de *amor cortés*<sup>148</sup> encierra una enorme complejidad y ello hace que no siempre sea fácil dirimir la cercanía o lejanía de las distintas versiones del *Tristán* a la *cortesía* en su acepción más sentimental y erótica.

En cualquier caso, uno de los *valores* que el *Tristán* pone en tela de juicio, como ocurre en la *cortesía*, es el de la fidelidad. En efecto, el adulterio conlleva ser infiel a la pareja, sobre todo en el caso de la dama, pues solía tratarse de una dama ya desposada. Dicho aspecto estaba bastante extendido en la Edad Media, habiéndose convertido en uno de los imperativos del *amor cortés*. La institución del matrimonio hace accesible a la mujer. Por ello había una clara tendencia a la hora de buscar el amor fuera de la institución matrimonial, si bien la mujer elegida solía estar casada, por paradójico que ello pueda parecer. Su estado civil la hacía, a priori, más inaccesible al amante. Sobre esta moda en la práctica del adulterio tan fuertemente extendida durante el medievo, nos gustaría destacar las palabras de Fisher:

Adultery no doubt existed in medieval French society, as in other societies, but there is nothing in the moral, legal, or economic conditions to suggest that it was approved. The most that can be said in the feudal court is that it would have

---

<sup>148</sup> Sobre la dificultad encontrada a la hora de definir lo que se entiende por *amor cortés* y la divergencia de definiciones propuestas, Markale nos dice: “Los medievalistas que se han interesado, felizmente a veces, por el tema del *amor cortés* han divergido mucho en sus opiniones, convirtiéndolo unos en un simple juego de sociedad; considerándolo otros como una tentativa de espiritualización; algunos, como el símbolo de la ascesis cátera; otros, como la consumación de las teorías platónicas en el pensamiento cristiano. En cualquier caso, lo menos que puede decirse es que el problema del amor cortés no es sencillo; incluso en los siglos XI, XII y XIII fue discutido y tratado de distintos modos, según las circunstancias y las personas cuestionadas” (1998: 96-97).

provided an avid audience for a literary convention which approved adultery (1957: 159).

Hemos visto cómo el *amor cortés* reclama la infidelidad hacia el marido, pero al mismo tiempo y, por paradójico que parezca, exige la fidelidad de los amantes entre sí, pese a que no estén vinculados por ningún lazo religioso o institucional. Recordemos, en este sentido, el extenso monólogo de Tristán, en el que duda si debe casarse o no con Isolda de las Blancas Manos, porque hacerlo implicaría serle infiel a su amada Isolda la Rubia. Por otra parte, también hemos de tener en cuenta que, si opta por casarse, lo hace, en parte, guiado por la cólera y los celos tras haber imaginado a Isolda la Rubia siéndole infiel con Marco. Vemos, pues, que la institución del matrimonio en la Edad Media no es sinónima de amor y fidelidad, como cabría esperar. La fidelidad aparece, entonces, entre amantes como reclamo del *amor cortés*. De hecho, Tristán se niega a intimar con su esposa (sólo lo cumple en la versión de Thomas, porque en la de Eilhart, en cambio, sí llega a mantener relaciones durante un año, aunque por despecho) e Isolda la Rubia se pone un cilicio para demostrar fidelidad y respeto a su amante:

Au surplus, l'amour courtois étant sans défaillance dans sa fidélité, Thomas relatant le mariage de Tristan avec Yseut aux Blanches Mains, nous montrera son héros, honteux de sa faiblesse et de son erreur, délaissant obstinément sa jeune femme et s'enfermant dans cette espèce de temple du souvenir qu'est la *Salle aux Images*, toute consacrée à la lointaine Irlandaise aux cheveux d'or. Ainsi, comme le veut la courtoisie, l'amie l'emportera-t-elle sur l'épouse (Le Gentil, 1953 : 119).

Los rasgos cortesos son numerosos en las distintas versiones del *Tristán* analizadas. Así pues, la mujer (Isolda la Rubia) presenta un rango social superior al del amante. Es reina, mientras que Tristán, en la corte de Marco, sólo es un vasallo. Igualmente, el amor se concibe como una enfermedad que genera melancolía en los amantes cuando éstos viven separados. Por otra parte, la relación se convierte en un *servicio de amor* del amante hacia la *domina*, a quien se la debe obedecer. Con respecto al *Tristán* de Bérout, Wind recoge todos estos aspectos afirmando:

Malgré ces réserves, l'influence courtoise lui semble présente d'abord dans le fait que la « dame » est une femme mariée, que l'amour est présenté comme une maladie et que parfois Tristan sacrifie au « service d'amour » (au Mal Pas, où il est entièrement soumis au service de la dame). La courtoisie dans Bérout (...) s'exprime hors du mariage dans une conception de l'amour souvent douloureux, mais toujours générateur de force et par suite de victoire, conception dans laquelle la dame est écoutée, sinon obéie (1960 : 9).



Por otro lado, *valores* típicos del *amor cortés* son el sufrimiento que desencadena el sentimiento amoroso o el continuo cortejo de la dama, pese a saber que está casada. Dichos *valores* se aprecian en la versión de Gottfried von Strassbourg o, sobre todo, en la de Thomas d'Angleterre. En este sentido, Wind añade con respecto a las aportaciones que ya hiciera Jonin sobre tal aspecto:

M. Jonin n'a pas été sans relever à son tour les échos courtois de Thomas, la Joie d'amour qui n'est pas nécessairement liée à la présence de la dame (amour de long –Salle aux Images), le « mal d'amour », la casuistique amoureuse, le cortège de la Reine, la dame à la harpe, la personnalité de Marc et son souci de l'égalité, la jalousie d'Iseut aux Blanches Mains, les personnages de Cariado et Kaherdin (1960 : 11).

Sin embargo, los celos no forman parte de los *valores* cortesos o, al menos, no entre los amantes. Así lo afirma Köhler: "L'amour courtois ne tolère pas la jalousie" (1970: 543). Sin embargo, Tristán, en la versión de Thomas, es decir, en la que tradicionalmente se ha considerado *versión cortés*, en cierto modo sí se está mostrando celoso de su amada Isolda la Rubia. De hecho, ésta será una de las primeras razones que lo empujarán a desposar a la otra Isolda. Tristán piensa que él es desgraciado, mientras que Isolda es feliz regodeándose en la voluptuosidad junto a su marido, con quien Tristán imagina que está conociendo la alegría del gozo físico:

Pur vostre cors su jo em paine.  
Li reis sa joië en vos maine;  
Sun deduit mainë e sun buen,  
Co que mien fu orë est suen.  
(Thomas, 1989: 147) (vv. 69-72).

[J'ai la nostalgie de votre corps, mais le roi le possède; il fait l'amour avec vous jusqu'à la satiété et c'est à lui qui appartient ce qui était à moi]

Sabemos que Isolda se ha puesto un cilicio (así se nos dice en las versiones de Thomas o Eilhart) para compartir con su amado Tristán el sufrimiento que provoca la distancia. Quizá en Eilhart la motivación sea algo distinta, puesto que Isolda recurre al cilicio como castigo por haber humillado a Tristán públicamente. Sin embargo, en ninguna de las versiones se nos dice que Isolda no haya tenido relaciones con su esposo antes de recurrir a tal artilugio. No sabemos, pues, si los celos de Tristán están motivados o no, pero, desde luego, sabemos que, en un momento determinado, están presentes, lo cual supone en palabras de Köhler la peor traición al ideal caballeresco y, por supuesto, cortés: "En identifiant <<villania>> et <<gelosia>>, il fait de celle-ci l'opposé absolu de toute noblesse morale; c'est un trait profondément antisocial et

vulgaire, qui définit le <<vilan>> et représente la pire trahison de l'idéal chevaleresque" (1970: 545).

Asimismo, y siguiendo con el tema de los celos, ninguna de las versiones aquí analizadas del *Tristán* parece estar respetando la imagen del *gilos*, es decir, del marido celoso, tan típico del *lirismo cortés*, sobre el que Köhler nos dice : "le mari égoïste, qui considère sa femme comme un bien lui appartenant en propre et l'empêche de participer à la vie de la société, mérite d'être trompé" (1970: 545). No es éste, en principio, el caso de Marco. Niega hasta la evidencia la relación adúltera que Tristán e Isolda mantienen. A su vez, mientras que no ha constatado el adulterio, en ningún momento encierra a Isolda o le impide participar en la vida social. Es más, parece que es el propio Marco quien indirectamente propicia la unión de los amantes:

Acordez est Tristan au roi.  
Li rois li a doné congié  
D'estre a la chambre: es le vos lié.  
Tristan vait a la chambre et vient:  
Nule cure li rois n'en tient  
(Bérout, 1989 : 19) (vv. 542-546).

[Tristan est réconcilié avec le roi. Celui-ci lui a donné licence d'être admis dans la chambre royale: quelle joie! Tristan y va et vient librement, et le roi n'y voit aucun mal]

Marke confía inmediatamente Isolde de nuevo a la garde de Tristan. Tristan de nouveau prit soin d'elle dans toutes les circonstances, veillant sur elle et la conseillant; elle-même et toutes ses dames faisaient toute sa volonté. Tristan et sa souveraine Isolde vécurent de nouveau tout à leur joie: leur bonheur d'amour était sans nuages (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 580).

Le roi offrit à Brangene une forte récompense si elle était prête à soutenir ses efforts. <<Je veux, dit-il, le dédommager de tout le préjudice que je lui ai causé: je ferai installer son lit dans une chambre et il demeurera toute la journée auprès de la reine (Eilhart von Oberg, 1995 : 313).

Como vemos, en todas las versiones del *Tristán* analizadas, a excepción de la de Thomas, sencillamente porque este episodio, relativo a la primera parte de la leyenda se encuentra ausente, Marco no se adapta al prototipo de marido celoso que propone el *lirismo cortés*. Sólo procurará aislar a Isolda de Tristán, sin privarla por ello de su libertad social, una vez descubierta la relación adúltera. La forma de actuar de Marco es, pues, bastante realista. Su venganza contra los amantes y el posterior afán por impedir que Isolda se reúna con Tristán no es tanto producto de los celos como una cuestión de honor, en tanto que marido y rey. Marco parece no tener celos y es muy lógico que así sea, si tenemos en cuenta que no se ha casado enamorado de Isolda. Su matrimonio había sido una imposición de la alta nobleza. Lógicamente no se puede sentir celoso de

quien verdaderamente no ama. Por ello, es perfectamente comprensible, a su vez, que Tristán sí sienta celos de Isolda, aunque ello lo aleje de la imagen del perfecto amante cortés, porque él está verdaderamente enamorado de Isolda.

La presencia de los celos en el amante empieza ya a hacernos ver que nos encontramos ante un tratamiento realista del amor y sus efectos en el ser humano, especialmente en la versión francesa de Thomas d'Angleterre. Sobre esta imagen realista del sentimiento amoroso volveremos a incidir en breve.

En cualquier caso, las diferentes versiones del *Tristán* que hemos abordado muestran, al menos, un acercamiento a toda una serie de *valores cortesés* que bien podrían reflejar la realidad que se estaba viviendo en la corte de Alienor de Aquitania, tal y como nos dice Wind: "Plus d'un savant a cru pouvoir mettre cet apport courtois en relation avec la cour d'Aliénor d'Aquitaine ou de ses filles Marie de Champagne et Mathilde de Saxe" (1960: 6) o en Alemania con el nacimiento y desarrollo de la *Minne*. Sin embargo, no hemos de ver tampoco en *Tristán e Isolda* un fiel reflejo de la *cortesía* en todos sus aspectos. En efecto, también existen *valores* desligados de las concepciones cortesés del amor. Por ejemplo, la *cortesía* exigía que el sentimiento amoroso despertara en el corazón de los amantes por libre elección, mientras que, si Tristán e Isolda se enamoran, se debe a los efectos de la magia y, sobre todo, de la fatalidad: "L'amour courtois est motivé et raisonné; il résulte d'un libre choix; il échappe au moins dans une très large mesure, au déterminisme du destin" (Le Gentil, 1953: 119). Wind añade a las aportaciones de Le Gentil una serie de comentarios muy precisos, al mismo tiempo que particulariza con respecto al *Tristán*: "Ici ni choix, ni suggestion, ni « tendre basé sur l'estime » mais une passion incontrôlable et inexpliquée. Tristan et Iseut ne savent pas pourquoi ils s'aiment, ils sont remplis d'épouvante devant cette passion fatale" (1960: 8).

Por otra parte, la llegada del gozo y la alegría ha de ser lenta en el sentimiento de los amantes, según imponen los preceptos de la *cortesía*. Es preciso que el amante sufra para llegar a compartir su pasión con la dama, según apunta Nelly: "(...) l'amant doit beaucoup souffrir avant de faire partager sa passion à celle qu'il aime" (1963: 167). El amor de Tristán e Isolda, y, en especial, la pasión compartida hasta sus últimas consecuencias es rápida. Una vez que los amantes han ingerido la poción de amor, se encuentran el uno al otro sin poder hacer nada por evitarlo. El poder del filtro subvierte, pues, la dilatación del deseo no consumado. Llevar la dilatación y la espera hasta el extremo en una pareja cuyos fines no eran precisamente matrimoniales nos parece un

tanto forzado. El amor que nos describen las diferentes versiones del *Tristán* aquí analizadas nos parece mucho más realista.

Por otra parte, si el *amor cortés* partía del sufrimiento para llegar a la felicidad, el amor de Tristán e Isolda conoce la felicidad casi en el momento mismo de surgir en el corazón de los jóvenes, mientras que su infelicidad y su dolor irá en aumento a medida que transcurra el tiempo. Igualmente, si el amor cortés nacía de los sentidos, tal y como nos dice Nelly: “(...) l’énamourment se fait par le sens, surtout par les yeux et l’ouïe” (1963: 164), en el caso de Tristán e Isolda, el amor no nace ni de los ojos ni del oído, sino del filtro de amor que ambos amantes ingieren. El amor de Tristán e Isolda se relacionaría, antes bien, con el sentido del gusto y ello no es, en modo alguno gratuito, ya que si el *amor cortés* se contempla, el amor de Tristán o Isolda se degusta, se prueba, va más allá de la mera contemplación.

Retomando una vez más el filtro de amor, hemos de señalar que, en principio, provoca una relación de igualdad en los dos amantes, aspecto contrario a los preceptos de la *cortesía*, al mostrarnos el estereotipo de una mujer que se define en términos de superioridad, inaccesibilidad e, incluso, a veces, desdén. En ninguna de las versiones del *Tristán* aquí analizadas podemos decir que exista una idealización metafísica de la dama como en el *amor cortés* del que nos hablan los trovadores (Marrou, 1971: 161), ni la dama es tampoco un medio en virtud del cual el hombre engrandece su espíritu hasta el punto de desarrollar, según indica Marrou, un cierto sentimiento religioso: “L’exaltation de la Dame, cette façon de jucher son amour en si haut puy, fait naître dans le cœur de l’amant courtois un sentiment qu’il faut bien appeler religieux” (1971: 158). La dama en las distintas versiones del *Tristán* no es un medio, sino un fin en el que la unión física compartida se opone tajantemente a cualquier consideración mística o religiosa. De ahí que el motor del deseo (el filtro) presente, desde un principio, una naturaleza eminentemente pagana. En definitiva, tanto Béroul como Gottfried, Thomas o Eilhart nos muestran una concepción bastante novedosa, al tiempo que realista del sentimiento amoroso. El rasgo más importante en esta idea de novedad y realismo emana de la sólo aparente igualdad que imponía el filtro a los amantes. Decimos “sólo aparente” porque, según ha afirmado un cierto sector de la crítica y según se desprende de versiones como las de Thomas, Eilhart o los *relatos* fragmentarios de las *Folies*, de cuyo estudio nos encargaremos en el siguiente capítulo, ya que siempre es Tristán quien debe exiliarse, mientras que a Isolda pronto se le permite reintegrarse en el orden socialmente establecido, el filtro no ha tenido los mismos efectos en los dos amantes. Tristán parece

sufrir en mayor medida por el amor que siente hacia Isolda: “L’exil de Tristan, sa folie et sa mort lui laissent la plus grande souffrance dans le désir” (Poirion, 1982: 67).

Este mayor sufrimiento por parte del hombre sí parece responder, en mayor medida, a las imposiciones que establece el *amor cortés*, al igual que otros rasgos tales como el empleo del monólogo en la distancia ante la melancolía que provoca el no poder estar junto al ser amado. En cualquier caso, la idea de desigualdad que muestran los amantes en su sufrimiento bien podría deberse, una vez más, a la actuación de lo *maravilloso*. En efecto, Curtis (1970: 197) apunta muy pertinentemente la posibilidad de que los componentes del filtro debieron de provocar distintos efectos en el hombre y en la mujer. Así, aunque la pasión sea recíproca en Tristán e Isolda, aspecto del que no nos cabe la menor duda, la intensidad con la que esta pasión se vive no parece serlo en igual medida, lo cual ha permitido crear, especialmente en la versión de Thomas d’Angleterre, una clara y moderna impresión de realismo psicológico en la descripción e interpretación del sentimiento amoroso, puesto que es muy difícil, nosotros preferiríamos decir que es imposible, que dos personas que se aman lo hagan exactamente con la misma intensidad. El romper con esta constricción tan artificiosa ha provocado que una pasión tan sublime e idealizada, como es la de Tristán e Isolda, también pueda ser una pasión realista con la que poder identificarse el hombre de todos los tiempos.

En definitiva, si hemos hablado de *cortesía* y *feudalidad* dentro de la cuestión de los *saberes* y los *valores* se debe, en gran medida, a las numerosas oposiciones que ambos conceptos conllevan. Así, el amor y la pasión exigen la libertad del individuo, mientras que la vida feudal reclama constantemente el sentido del deber y del decoro de cara a la colectividad social. Si el amor en la pareja ha de entenderse en términos de generosidad (recordemos las muestras que innumerablemente llevan a cabo Tristán e Isolda en las cuatro versiones analizadas, las relaciones socio-feudales y vasalláticas están guiadas, en gran medida, por cuestiones de interés y egoísmo. Estamos, pues, ante un conjunto de obras en las que, como denominador común, prima un conflicto de valores sociales y morales que les hacen adquirir, a cada una de manera particular, una clara dimensión dialéctica (típica de la literatura y la filosofía medieval) en la que casi de manera maniqueísta (Bérout o Eilhart ante todo) el Bien parece oponerse al Mal. No obstante, todos los autores vistos (Bérout, Thomas, Eilhart o Gottfried) intentan relativizar estos conceptos, haciendo que no nos veamos obligados a ligar el Bien al orden socialmente establecido, porque en el seno de éste también puede encontrarse el

Mal. Sobre la dicotomía de *valores* anteriormente expuesta, nos gustaría zanjar esta cuestión recogiendo las palabras de Payen o de Gerritsen y Van Melle:

Le public féodal et le public courtois (mais ce sont les mêmes) souhaitent, consciemment ou non, cette formulation brutale qui manifeste les contradictions entre la *fin'amors* et la fidélité vassalique, entre la générosité de l'amour et les interdits de la loi, entre les devoirs de caste et les exigences de la passion (1989 : ix)

Gripped by an overwhelming fatal passion, once they have drunk the love potion Tristan and Iseult are driven to transgress all rational, moral and social laws. The successive versions of the Tristan story thus give expression to the burning medieval issues of courtly love *versus* Christian morality, chivalry *versus* feudality, the individual *versus* society (1993: 276).

Finalmente, dada la relevancia que, de una forma u otra, la mujer parece adquirir en los distintos *Tristán* analizados, no podemos terminar este apartado sin hacer un breve análisis sobre su situación social, política, cultural e histórica en la época que nos ocupa, la segunda mitad del siglo XII y los primeros años del XIII.

Aparentemente, poco sabemos sobre la mujer en la Edad Media. Su acceso a la cultura fue muy restringido, lo cual implica que muy difícilmente pudo expresar por escrito sus sentimientos o dar cuenta de su situación. La mujer quedaba silenciada y relegada a las tareas del hogar. Por ello, tal y como Duby nos indica, el conocimiento que tenemos de la mujer proviene, casi en su totalidad, de la escritura masculina: “Certaines ont écrit et quelques-unes peut-être ont écrit ce qu’elles pensaient des hommes. Mais après rien ne subsiste de l’écriture féminine. Résignons-nous : rien n’apparaît du féminin qu’à travers le regard des hommes” (1995: 10-11).

Parece que, aunque pocas, una privilegiada élite de mujeres, las más pudientes económica y socialmente, sí tuvo acceso a la cultura y, por supuesto, a la escritura. De hecho, durante el siglo XII aparecieron figuras femeninas como Alienor de Aquitania, esposa de Luis VII y posteriormente de Enrique II de Plantagenêt e inspiradora del movimiento trovadoresco cortés que nace en la región meridional de Francia. Sin embargo, Alienor no fue la única encargada de desarrollar y mantener la cultura y, especialmente, la literatura en Francia. Dignas herederas de la labor de mecenazgo de su madre fueron las hijas de Alienor: Marie de Champagne y Aélis de Blois. Marie de Champagne acogió en su corte a poetas tan renombrados como Chrétien de Troyes y, en cuanto a su madre, Alienor, se rodeó, entre otros, de Thomas d’Angleterre, autor de una de las versiones más conocidas del *Tristán*, como ya hemos visto, o de Marie de France, autora del *Lai du Chèvrefeuille*, versión episódica que también nos habla de las

aventuras de Tristán. Como producto de este viraje que supone la cultura cortés en Francia, y del que también participa Alemania con el nacimiento de la *Minne*, lo femenino empieza a exaltarse y, así, la dama pasa a un primer plano, siendo objeto de toda una serie de homenajes y atenciones de gran resonancia y repercusión histórica (García Gual, 1997: 14). Las damas empiezan a cobrar una importancia que nunca habían tenido, incluso a nivel social. Más concretamente, las damas de alto linaje empiezan a adquirir una serie de derechos importantes, entre los que Buschinger reconoce, por ejemplo, “le droit à la succession personnelle et le droit d’inféodation” (1986: 15). La mejora en la situación social de la mujer y el hecho de que se convierta en homenaje literario tuvo que impulsar, sin duda alguna, sus deseos por aprender a leer e, incluso, a escribir. No perdamos de vista que, hacia mediados del siglo XII, empiezan a surgir, en Francia al menos, las primeras escritoras. Marie de France y *trobairitz* de la talla de la Condesa de Día o Clara de Anduza así lo ponen de manifiesto. La mujer empieza a sentir la necesidad de expresar sus sentimientos a través de la pluma. No en vano las versiones de Thomas o de Gottfried von Strassbourg inciden sobremanera en la educación que Isolda recibe. Así, la vemos componiendo *lais* o declamándolos con acompañamiento musical para aliviar el dolor que causa la ausencia de Tristán. Tal es el caso del *Lai de Guirun* en la versión de Thomas, del que Isolda es autora.

Es lógico que el acceso a la cultura hiciera comprender a la mujer la escasa libertad con la que contaba en un sistema social que, en esencia, se define como patriarcal y hegemónico. Ruiz Doménech afirma que “la libertad de la mujer es el objetivo de la cultura cortés” (1990: 106) y llega aún más lejos cuando nos dice: “El proyecto es fascinante. Mujeres completamente seguras de sí mismas, libres. Mujeres levantándose contra la opresión del espacio doméstico, del control de sus maridos. Mujeres despertando, solas, de la tiranía ideológica de sus confesores, los curas” (1990: 104). Este levantamiento contra lo doméstico habrá de traducirse, como es lógico, en un enfrentamiento contra la concepción del matrimonio en la Edad Media. En efecto, la mujer no era más que un objeto de transacción entre su familia y el futuro marido. No tenía derecho a elegir libremente en una sociedad en la que se impone el matrimonio de alianza en la aristocracia. No es de extrañar que la vida conyugal fuera un auténtico fracaso muchas veces. De hecho, el problema llegará a convertirse, incluso, en una cuestión vital para la literatura del siglo XII. Marie de France así lo expone como constante temática en sus *Lais*. Igualmente, dentro del lirismo trovadoresco, del que pronto se hará eco la región de *oïl* en Francia con las producciones de los troveros,

surge un tipo de composición, la *malmaridada*, que se englobaría dentro de las *canciones de mujer* y se caracteriza por presentarnos la imagen de una dama que intenta buscar consuelo a sus problemas maritales con otro hombre (Martín, 1999: 249). Es lógico que tal género otorgara, tal y como afirman Rosenberg y Tischler (1995: 13), un lugar considerable a la voz femenina, desde un punto de vista puramente ficcional, eso sí, pues las *malmaridas*, como las *pastorelas*, fueron compuestas por hombres, pero, lo que sí es cierto, en cualquier caso, es que dejan constancia de un grave problema en la Edad Media: la infidelidad femenina en el seno matrimonial y, por consiguiente, la necesidad por parte de la mujer de buscar la felicidad fuera del matrimonio. Una perfecta transposición a tal problema la encontramos en todas las versiones del *Tristán* que hemos analizado, así como en las que no han sido objeto de estudio en el presente trabajo. La época cortés se convierte, entonces, en un tiempo de adulterio, en el que el marido, a menudo de edad más avanzada, queda sustituido por un amante joven capaz de satisfacer los deseos de la amada.

La reina Isolda es una de esas malcasadas que engaña a su marido con un hombre más joven, Tristán, quien además es sobrino de Marco. Sabemos que su matrimonio con el rey no emana del amor ni de la libre elección. Es Marco quien ha tomado la iniciativa de desposar a la muchacha sin estar tampoco enamorado de ella. Recordemos que, en Gottfried von Strassbourg, Marco decide desposar a Isolda porque Tristán ha estado continuamente hablándole de ella y, en Eilhart, son dos golondrinas las que dejan caer un mechón de cabello rubio y Marco, sabiendo que será casi imposible, propone casarse con la dueña de este mechón. En definitiva, parece haber más conveniencia que amor en el matrimonio de Isolda y Marco. Así lo pone de manifiesto la versión de Gottfried von Strassbourg:

Tristant revint à son affaire: <<Majesté, voyez, si vous êtes disposé à me porter de l'amitié, je suis prêt -sans aucune pensée déloyale- à faire en sorte qu'avant deux jours votre fille, qui vous est chère, prenne pour époux un noble roi, qui lui conviendra en tant que seigneur. Il est généreux, beau et brave au combat; c'est pour sûr un chevalier noble et hors du pair. Il est issu d'une lignée de rois et de surcroît plus puissant que son père, le roi Gormon>>. Alors, la reine dit : <<Par ma foi, si je pouvais être sûre de ce que tu avances, j'exaucerais ton vœu et ferais tout ce qu'on me demande (...) Elle fit alors part au roi de la proposition de Tristan, dans les termes où il l'avait portée lui-même à sa connaissance. La proposition que lui faisait Tristan lui plut beaucoup (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 523-525).

El caldo de cultivo es perfecto para que una mujer con más independencia y de mayor linaje pretenda ejercer su derecho a amar libremente. Las distintas versiones del



*Tristán* aquí analizadas son ambiguas en este sentido. Aunque en todas ellas los amantes se aman por el poder del filtro de amor que han ingerido, en Béroul o Eilhart el filtro presenta una duración limitada. Sin embargo, una vez finalizados sus efectos, Isolda continúa ejerciendo su derecho de amar a Tristán, el hombre del que ella verdaderamente se encuentra enamorada. En Thomas o Gottfried, el filtro presenta una duración ilimitada, aunque adquiere un valor meramente simbólico. En ningún momento se utiliza para justificar la conducta de los amantes, luego, en cierto modo, la reina, como Tristán, está siendo responsable de sus actos.

Ante esta situación de liberación femenina, la Iglesia reivindicó su monopolio en el sacramento del matrimonio. De hecho, autores tan afamados como Chrétien de Troyes pronto hacen del matrimonio un concepto capaz de aunar amor y deber moral. Es más, ante los reivindicativos deseos de la mujer por amar libremente fuera del matrimonio, el castigo no se hizo esperar. El pecado de adulterio también fue penalizado en el caso del hombre, pero, en tal situación, la Iglesia pareció mostrar una clara actitud partidista. Aunque no se refiera exactamente al adulterio, pero sí a la relación extramatrimonial, nos gustaría destacar las palabras de Duby para dar cuenta de la facilidad con la que se podía llegar a exculpar al hombre:

(...) Il inflige dix jours au mari qui a connu son épouse dans une position prohibée, ou bien lorsqu'elle a ses règles, lorsqu'elle est enceinte et la punition est doublée si l'enfant a déjà bougé. Elle est quadruplée, devenant alors une *carina* (une quarantaine) s'il s'est approché d'elle un jour interdit – bienveillante, l'Église réduit la sanction de moitié lorsque l'homme est en état d'ivresse (1981 : 74).

Sin embargo, a través de la lectura de los textos tristanianos, somos conscientes de cómo la mujer no sólo reclama su derecho a amar libremente. Debía resultar tremendamente innovador en la Edad Media encontrarnos con la figura de una mujer que empieza a reclamar justicia ante los agravios ocasionados. Sin embargo, encontrar amparo en el sistema judicial imperante, igualmente patriarcalizado, no le resulta tarea fácil. Será preciso, pues, que la mujer acuda a la compensación como estrategia de resistencia en la Edad Media, canalizándose dicha compensación, a veces, en el plano de la venganza. La actuación de la mujer tiene que entrar una vez más en el plano de lo subversivo, dado que el sistema legal imperante no la ampara como debiera. No en vano la imagen de la mujer que nos presentan las versiones del *Tristán* aquí estudiadas no es la de un mero ente pasivo que ni siquiera se plantea poner en tela de juicio las injusticias masculinas. De hecho, el *personaje* de Isolda la Rubia se nos presenta como un nuevo

prototipo femenino desde el momento en que no acepta las imposiciones del canon masculino, máxime cuando éstas son contrarias a sus propios deseos de satisfacción femenina. Para ello recurre a la venganza si es preciso, aspecto que la equipara al hombre, pues reclamar afrenta por un agravio era, en estas fechas, una actitud prototípica del ámbito masculino:

Quand l'inimitié a pris racine dans le cœur de la jeune femme, il n'est pas aisé de l'en arracher. Une fois acquis que les trois félons et le nain ont dénoncé et livré les deux amants au roi Marc, Iseut n'aura de cesse jusqu'à ce qu'elle ait obtenu vengeance. Cette idée la poursuit et l'obsède même dans les moments où l'on admettrait fort bien que son cœur et son esprit donnent asile à d'autres sentiments (Jonin, 1949 : 207).

Sin embargo, la imagen de la mujer no siempre es positiva. Justamente estos deseos de venganza se convertirán en el caldo de cultivo perfecto para canalizar los ataques misóginos contra la mujer a los que tan acostumbrados nos tiene la Edad Media y de los que la literatura ha dejado no pocos testimonios. Así, en la versión de Thomas el *narrador* no puede pasar por alto el sentimiento de cólera y la ira que se desencadena no contra Isolda de las Blancas Manos, en concreto, sino contra la mujer, en general:

Ire de femme est a duter,  
Mult s'en deit chaschuns hum garder,  
Car la u plus amé avra  
Iluc plus tost se vengera.  
Cum de leger vent lur amur,  
De leger revent lur haür;  
Plus dure lur enemisté,  
Quant vent, que ne fait l'amisté.  
L'amur sevent amesurer  
E la haür nent atemperer,  
Itant cum eles sunt en ire;  
Mais jo nen os ben mun sen dire,  
Car il n'afert rens emvus mei  
(Thomas, 1989 : 227-228) (vv. 2595-2607).

[Colère de femme est redoutable, et chacun doit y prendre garde, car où elle aura le plus aimé, elle prendra vengeance la plus prompte. À femme, l'amour vient vite, mais la haine plus vite encore, et la rancune qu'elle éprouve est plus durable que l'amitié. La femme mesure l'affection, et ne tempère pas son inimitié tant qu'elle est en fureur; mais je n'ose pas dire tout ce que j'en pense, car ce n'est pas mon domaine]

Quizá en el resto de versiones no se muestre la misoginia de forma tan explícita, pero, de una forma u otra, dan cuenta de la inconstancia con la que se quiso caracterizar a la mujer en la Edad Media. De hecho, encontramos no pocos episodios donde así lo podemos constatar (por ejemplo, en la versión de Eilhart, cuando Isolda manda que

abofeteen a Tristán públicamente después de no haberse detenido al invocarle el nombre de la reina o, en Gottfried y también en Eilhart, cuando Isolda decide que dos criados acaben con la vida de Brangien por miedo a que pueda delatarla y, acto seguido, se arrepiente).

Nos gustaría concluir, en lo que a la situación de la mujer respecta en la Edad Media, que, desde luego, todas las versiones del *Tristán* analizadas prueban el nacimiento de una nueva feminidad. La mujer reclama libertad, sobre todo en materia amorosa. Ello se aclimata muy bien con las exigencias de la *cortesía* en Francia o de la *Minne* en Alemania. Históricamente, existen grandes y poderosas mujeres como Alienor de Aquitania o María de Champaña. El acceso de la mujer a la cultura también se constata con la presencia de escritoras como Marie de France o las *troubairitz*, entre las que podríamos destacar a la Condesa de Día. En cualquier caso, sólo unas cuantas privilegiadas pertenecientes a la clase social más pudiente pudieron cultivarse. De hecho, si Isolda ha podido hacerlo, se debe, en buena parte, a que es hija de reyes. Sin embargo, la realidad social de la mujer es muy distinta. En efecto, Duby (1988), en su célebre estudio *Mâle Moyen Âge*, afirma muy pertinentemente que la sociedad medieval está dominada por un poder masculino que se apoya sobre dos pilares fundamentales: la aristocracia y la Iglesia. La mujer queda relegada a un segundo plano por la debilidad que inherentemente se ligaba a su naturaleza femenina, mito que la Iglesia se encargará de alimentar mediante la figura de Eva y el pecado original. La mujer entraña un eminente peligro. Por ello hay que mantenerla confinada en el hogar con el fin de controlarla. De ahí que tradicionalmente la mujer haya aparecido ligada al ámbito de lo doméstico. Nos gustaría recordar, en este sentido, las palabras de Isolda en la versión de Béroul, cuando, finalizados los efectos del filtro, la reina recuerda cuáles son sus deberes (ninguno de índole política, pese a ser reina):

Les damoiseles des anors,  
Les filles as frans vavasors,  
Deüise ensemble o moi tenir  
En mes chambres por moi servir,  
Et les deüise marier  
Et as seignors por bien doner  
(Béroul, 1989 : 71) (vv. 2185-2190).

[Les nobles demoiselles, filles de vavasseurs bien nés, auraient dû constituer ma suite et me servir en mon palais, jusqu'à ce qu'une fois dotées, je les mariasse à des seigneurs]

## 8. EL RELATO Y SUS RELACIONES DE TRANSTEXTUALIDAD

El tema de la *transtextualidad*, y más concretamente de la *intertextualidad*, es, a nuestro entender, uno de los más complejos en el estudio del *Tristán*. Por ello, para abordar su estudio y ofrecer una visión lo más panorámica posible a este respecto, vamos a tratar el tema desde un triple ángulo de visión:

- a) Aparición y delimitación en las cuatro versiones analizadas de otros textos con relación o no al *Tristán*. Se trataría de la forma de *intertextualidad* más directa.
- b) Relación entre las cuatro versiones analizadas y otras versiones del *Tristán* cuya elaboración literaria dataría también de finales del siglo XII y principios del XIII.
- c) Relación entre las cuatro versiones analizadas y otros *Tristán* posteriores a los inicios del siglo XIII. Se abordarán en este último apartado las diferentes manifestaciones literarias (e, incluso, artísticas) del *Tristán* en el fluir del tiempo hasta llegar a nuestros días.

Con respecto al primer tipo de *intertextualidad*, uno de los ejemplos más claros lo encontramos en la versión de Thomas d'Angleterre, en la que se nos dice que Isolda compone un *lai*<sup>149</sup>, del que conocemos incluso su título, el *Lai de Guirun*. Este *intertexto* o *relato* dentro del *relato* nos narra la historia de un marido víctima de la infidelidad de su esposa, que decide matar al amante de ésta y culminar así su venganza, dándole a la mujer a comer el corazón de su amado. Estas constantes de venganza, infidelidad y marido burlado están remitiendo de manera especular a la historia que se nos cuenta en *Tristán e Isolda*:

En sa chambre se set un jor  
E fait un lai pitus d'amur:  
Coment dan Guirun fu surpris,  
Pur l'amur de la dame ocis  
Qu'il sur tute rien ama,  
E cument li cuns puis dona  
Le cuer Guirun a sa moillier  
Par engin un jor a mangier,  
E la dolur que la dame out  
Quant la mort de sun ami sout  
(Thomas d'Angleterre, 1989: 171) (vv. 833-842).

---

<sup>149</sup> Hemos utilizado el término *lai* en alguna ocasión. Por ello, creemos conveniente definirlo. Según Guth, los *lais* podrían ser definidos como: "(...) courts poèmes à la façon de bardes gallois, que l'on traduit en français. Ce sont nos premières histoires d'amour, bibelots en verre filé pour cœurs navrés" (1978: 23). Nos parece conveniente incluir igualmente la definición de Lagarde y Michard por la claridad de la misma: "le mot lai, qui signifie « chanson », a d'abord désigné une œuvre musicale, exécutée par les musiciens bretons sur un thème tiré des vieilles légendes de leur pays" (1997: 45). Sobre el rotundo éxito del *lai*, especialmente en el ámbito de la corte, Stanesco afirma: "Le public courtois a été immédiatement séduit par ces récits. Denis Piramus, un clerc de la cour d'Henri II, se plaint que rois, princes, courtisans, dames aiment lais, chansons et fables plus que l'histoire d'un martyr" (1998: 85).

[Yseut, un jour, se tenait dans sa chambre, et composait un douloureux lai d'amour sur Guiron, qui fut surpris et mis à mort pour l'amour de sa dame, qu'il aimait par-dessus tout; le comte alors offrit traîtreusement le cœur de Guiron à son épouse qui le mangea et connut le désespoir quand elle apprit la fin de son ami]

Este mismo *lai* se recoge en la versión alemana (Gottfried von Strassbourg, 1995: 43), siendo esta versión mucho más profusa, en lo que se refiere a la *intertextualidad*, con el género del *lai*. En efecto, ya no sólo aparece la imagen de Isolda componiendo *lais*. También Tristán los compone. Es más, hemos de recordar que fue él quien enseñó a Isolda la composición de estas canciones, muy practicadas y extendidas en la literatura francesa medieval por autores como Marie de France, de quien tendremos que hacer mención obligada en este punto por su *Lai du Chèvrefeuille*, en el que también habla de los amores de Tristán e Isolda. Volviendo a Tristán, podemos apreciar cómo, por ejemplo, en Gottfried compone el *Lai de Gralant*<sup>150</sup>, acompañándose de un arpa:

Quand Tristan eut pris la harpe, on eût cru qu'elle avait été faite pour ses mains; (...) Tristan commença alors à jouer; il fit d'abord retentir un lai sur la très fière amie du beau Graland. La mélodie qu'il joua sur un air breton était si suave et son jeu de harpe si merveilleux que beaucoup de ceux qui étaient là debout ou assis en oublièrent leur nom (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 436).

Sin embargo, no es éste el único *lai* que compone a lo largo de todo el *relato*. También sabemos que conoce el *Lai de Thisbé*<sup>151</sup> (Gottfried von Strassbourg, 1995: 436-437) y, por la información que conocemos del mito, al igual que ya ocurriera en *Tristán e Isolda*, este nuevo ejemplo de *intertextualidad* podría adquirir una función especular sobre el drama central de nuestra leyenda, en especial, a la hora de concebir la muerte de los jóvenes enamorados y la tragedia que envuelve sus vidas, tal y como afirma Del Pino:

E a tutti nota la tragica storia dei due sventurati amanti di Babilonia; quali, lungamente divisi da un muro furono uniti dalla fatale morte nel loro primo convegno d'amore presso la tomba de Nino. Isotta che si abatte sul corpo del morto Tristano ricorda molto da vicino l'andamento della scena sembra imitato dalle *Metamorfosi* di Ovidio (1939: 330).

Finalmente, el ejemplo más claro de *puesta en abismo* en el terreno de la *intertextualidad* lo volvemos a encontrar en la versión de Gottfried. En ella, el mismo

<sup>150</sup> Compuesto entre 1178 y 1180, la temática central se ciñe al amor que Breton Graelant siente por una dama del *otro mundo*, más concretamente, un hada (Micha, 1992: 186).

<sup>151</sup> Dicha composición no se ha conservado, pero, al menos, sabemos que debía hacer referencia a la historia de Píramo y Tisbe, conocida en primer lugar por las *Metamorfosis* de Ovidio e igualmente por un antiguo poema francés de la segunda mitad del siglo XII (Marchello-Nizia, 1995: 1655).

Tristán compone el *Lai de Tristan*, en el que hemos de suponer que relata su propia vida. Sobre este *relato especular* o *puesta en abismo*, que casi siempre suele llevar implícita una imagen del amor ligada a la tragedia, nos han parecido tremendamente iluminadoras las palabras de Marchello-Nizia:

En dépit de l'extrême diversité de leur source d'inspiration, tous ces lais se rassemblent autour du thème de l'amour tragique. Musiciens et amants exemplaires, Tristan et Iseut deviennent alors naturellement, par un mouvement de mise en abîme de la fiction, héros des lais qu'ils imaginent (1995 : 1655).

Esta última idea en virtud de la cual Tristán e Isolda se convierten en héroes de las historias que ellos mismos imaginan queda refrendada por el *Lai de Tristan*, anteriormente aludido, y por el *Lai du Chèvrefeuille*, no ya el compuesto por Marie de France, sino el que supuestamente habría sido elaborado por Tristán, *lai* que habría servido a María de inspiración, según ella misma nos cuenta:

Por la joie qu'il ot eüe  
De s'amie qu'il ot veüe,  
E pur ceo k'il aveit escrit  
Si cum la reine l'ot dit,  
Pur les paroles remembrer,  
Tristan, ki buen saveit harper,  
En eveit fait un nuvel lai;  
Asez brefment le numerai;  
*Gotelef* l'apelent Engleis,  
*Chevrefoil* le nument Franceis.  
Dit vus en ai la verité  
Del lai que j'ai ici cunté

(Marie de France, 1989 : 302) (vv. 107-118).

[À cause de cet instant de joie que motiva la retrouvance de son amie, et parce que, sur l'injonction de la reine, il en avait fait un poème pour que ne pérît point leur entretien, Tristan, qui jouait avec talent de la harpe, tira de l'épisode un lai sans précédent. Et voici, sans commentaire, le titre: en anglais *Gotelef*; en français, *Chèvrefeuille*. Voici le fin mot du lai dont je vous ai conté l'histoire]

Dejando aparte la *intertextualidad* con el género del *lai*, existe otro tipo de *relación intertextual* tremendamente interesante, la que se entabla a través de la relación explícita con todos aquellos autores que anteriormente a Bérout, Thomas, Eilhart von Oberg o Gottfried von Strassbourg abordaron con más o menos éxito la historia del *Tristán*. De hecho, podríamos suponer perfectamente la existencia de uno o varios *Tristán* ligeramente anteriores a las versiones analizadas. Decimos uno o varios porque existe bastante polémica en torno a este *arquetipo* o versión primigenia:

C'est peu après 1165 que le premier *Tristan* français a sans doute été conçu et rimé (...) Ce roman, habilement construit d'épisodes nombreux et variés en une biographie héroïque et sentimentale de Tristan, prince de sang royal et parfait chevalier, illustre le thème fondamental d'une passion provoquée accidentellement par un philtre entre deux êtres que sépare la loi, mais plus forts que toutes les contraintes sociales et capable d'unir les amants jusque dans la mort (...) Dès sa publication, le roman eut un retentissement considérable, si l'on juge par les allusions dont il fut l'objet dès 1165/70, par les poèmes épiques qu'il ne tarda pas à inspirer, par l'émoi que trahissent à son propos l'*Erec* et le *Cligès* de Chrétien de Troyes, par la traduction qui ne tarda pas à en donner Eilhart von Oberg, et par les remaniements qu'on en fit avant la fin du siècle, pour lui assurer plus d'ampleur et de vie dramatique, avec Béroul, ou pour l'adopter à un goût féru de développements psychologiques et moraux aussi bien que de bienséances courtoises et de décors merveilleux avec Thomas (Delboulle, 1962 : 434-435).

Delboulle habla de un primer *Tristán* cuya elaboración literaria acaece en la segunda mitad del siglo XII, lo cual quiere decir que sería prácticamente coetáneo a las versiones de Béroul, Thomas o Eilhart. Otros autores prefieren concebir este posible *arquetipo* del *Tristán* desde una óptica mucho más plural, dando a entender que no es preciso que la versión primigenia fuera única. En una época donde el plagio impera y los motivos literarios no son cuantiosos, es muy posible que aparecieran diversos *Tristán* perdidos en la actualidad por la mala fortuna que corrieron los textos medievales (el caso de la materia tristaniana parece ser uno de los ejemplos más claros y relevantes. Para así constatarlo, sólo basta con que examinemos el carácter fragmentario de los textos de Béroul o Thomas). Cuesta pone de manifiesto esta polémica entre unidad frente a pluralidad, tal y como la han abordado los diferentes críticos del *Tristán*, mientras que Huchet habla de la existencia de al menos un *relato*, dejando así abierta la idea de pluralidad de la que anteriormente hemos hecho mención, pues, parece ser que, dada la naturaleza del *Tristán*, resulta difícil pensar que éste, desde su origen, se viera reducido a un único texto:

Estos autores (W. Golther, J. Bédier, G. Schoepperle) hablan del arquetipo como de una historia perfectamente construida que recogiese todos los episodios de la materia tristaniana de una manera unívoca. Sin embargo, otros autores como E. Baumgartner, señalan la posibilidad de que éste consistiese en un conjunto de cuentos, leyendas populares y escritos que tuviesen por personajes principales a Tristán e Iseo (Cuesta, 1991: 189-190).

Un texte, au moins un, doit introduire dans le <<corpus>> de récits une dimension réflexive permettant le dégagement d'une structure invariante, irréductible à un récit, mais dont chaque récit se donne pour l'expansion singulière et la mise en fiction du savoir qu'elle produit (Huchet, 1987 : 139).

En efecto, sobre esta pluralidad de fuentes escritas (e, incluso, orales) bien podríamos mencionar las palabras de los propios autores analizados. Tanto en las

versiones francesas de Béroul y Thomas como en las de los alemanes Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassbourg, los autores se muestran defensores de una determinada manera de contar la historia, llegando a afirmar, en lo que bien podríamos concebir como un principio de defensa autorial frente al resto de versiones sobre el *Tristán* que andaban circulando, que sus respectivas versiones son las verdaderas o, al menos, las más fieles a la versión original. Es más, en no pocas ocasiones llegarán, incluso, a criticar la calidad o falta de apego a la historia original por parte de otros *relatos* que suponemos debían haberse divulgando en aquella época, si hacemos justicia a lo que nos dicen nuestros cuatro autores. Ellos proponen sus versiones como legítimas y se ufanan en immortalizar a través del tiempo ya no sólo su obra, sino también su nombre junto a ésta. Nos ha parecido este último aspecto un sorprendente rasgo de modernidad, puesto que dentro del extendido anonimato de la literatura medieval, en Francia, del mismo modo que en Alemania, nos encontramos ya con dos autores que tienen conciencia del principio de autoría y que, por lo tanto, pretenden que sus respectivas obras les sean reconocidas como propias. Citemos, en este sentido, las palabras de Béroul o Thomas, intentando demostrar su fiel conocimiento sobre la leyenda:

Li conteor dient qu'Yvain  
 Firent nier, qui sont vilain;  
 N'en sevent mie bien l'estoire,  
 Berox l'a mex en sen memoire,  
 Trop ert Tristan preuz et cortois  
 A occire gent de tes lois  
 (Béroul, 1989: 80) (vv. 1265-1270).

[Les conteurs disent que les deux hommes firent noyer Yvain mais ce sont des rustres; ils ne connaissent pas bien l'histoire. Béroul l'a parfaitement gardée en mémoire. Tristan était bien trop preux et courtois pour tuer des gens de cette espèce]

Ne si conme l'estoire dit,  
 La ou Berox le vit escrit  
 (Béroul, 1989: 104) (vv. 1789-1790).

[Comme l'histoire le dit, là où Béroul le vit écrit]

Ensurquetut de cest'ovraingne  
 Plusurs de noz granter ne volent  
 Ço que del naim dire ci solent,  
 (...)  
 Thomas iço granter ne volt,  
 E si volt par raisun mustrer  
 Qu'iço ne put pas esteer.  
 (...)  
 Il sunt del cunt forsveié  
 E de la verur esluingné,  
 E se de ço ne volent granter,  
 Ne voil vers eus estriver;  
 Tengt le lur e jo le men:



La raison s'i prouvera ben!

(Thomas, 1989 : 434-436)(*Dénouement du roman*, vv. 854-886)

[Mais surtout, pour l'ouvrage qui nous concerne, la plupart d'entre nous ne veulent pas cautionner l'épisode du nain (...) Thomas ne peut garantir cet épisode et prouvera, arguments à l'appui, que cette histoire ne tient pas debout (...) Nos conteurs se fourvoient et s'éloignent de la vérité et, s'ils ne veulent pas en convenir, je ne veux pas en débattre avec eux. Ils n'ont qu'à s'en tenir à leur version, moi je m'en tiens à la mienne; on verra bien qui a raison!]

En lo que respecta a la versión de Gottfried von Strassbourg, existe una ligera diferencia con respecto a las dos anteriores, y, en especial, con la de Béroul. El autor alemán acepta la unidad de su fuente de inspiración a través de un nuevo rasgo de *intertextualidad* que no nos parece, en absoluto, gratuito, ya que reconoce una única fuente previa a él, la versión de Thomas d'Angleterre, además con reconocimiento literario, que ha inspirado su historia, frente a la pluralidad de *relatos* que circulaban en torno al *Tristán* y de los que reconoce, al menos, su capacidad para suscitar el interés y el gusto del público. De todas formas, en lo concerniente a la mutilada versión de Thomas, Gottfried von Strassbourg arroja un haz de luz, afirmando que, de una forma u otra, esta versión fue llevada a cabo en su totalidad:

Je le sais très bien, nombreux sont ceux qui ont donné lecture de romans de Tristan; mais il n'en est guère qui ait lu sa véridique histoire.

Mais si je voulais prétendre ici que pas une des œuvres de ceux qui ont raconté son histoire ne m'a plu, je serais bien injuste. Je n'en ferai rien: ils ont bien dit ce qu'ils avaient à dire et qui était inspiré par un noble sentiment, pour mon bien et celui du monde (...) Mais quand je dis qu'ils n'ont pas fait les bonnes lectures, j'ai voulu dire ceci; leur récit n'a pas suivi la droite voie, celle que nous enseigne Thomas de Bretagne, qui fut maître ès aventures, et qui avait lu dans les livres bretons la vie de tous les souverains et nous l'a fait connaître (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 391).

Sin embargo, los pasajes que podemos identificar en ambas obras no son muy numerosos. Buschinger nos dice al respecto: "Les passages communs au poème allemand et au texte conservé comportent en effet moins de 250 vers" (1982: 167). No hemos de pensar, por ello, que Gottfried sólo fuera fiel a su fuente en un fragmento tan pequeño. Si no podemos deducir más comparaciones o pasajes en común se debe al carácter tremendamente fragmentario de la versión de Thomas. El haber conservado sólo poco más de tres mil versos impide llevar a cabo una labor de comparación exhaustiva que delimitase en qué medida Gottfried fue fiel a sus fuentes.

Eilhart, a diferencia de Gottfried, no es tan explícito en su fuente de inspiración. Nada sabemos del nombre del autor del libro al que alude como fuente. Sólo da fe de que en él se tratan las aventuras de Tristán. La crítica parece ser unánime cuando afirma

que Eilhart habría sido el autor más fiel a la versión primigenia del *Tristán*. No perdamos de vista, en este sentido, su continuo o, mejor dicho, obsesivo empeño por autenticar su historia y mostrar la fidelidad que, en todo momento, guarda a su fuente escrita, aspecto del que ya dimos cuenta en el estudio de la *función testimonial* del *narrador*. Incluso ha habido quien ha considerado a Eilhart como un mero traductor del libro que dice haber encontrado. El mismo Eilhart señala al principio de su versión:

Je me propose en effet de vous conter sans déformer en rien la vérité, en respectant scrupuleusement ce que j'ai trouvé dans le livre qui lui est consacré, comment le noble Tristant vint au monde, ce que fut sa fin, quels prodiges il accomplit, comment il conduisit ses diverses entreprises sur cette terre, de quelle façon cet homme de ressources conquiert la noble Isald et comment ils moururent ensuite, lui pour elle et elle pour lui (Eilhart von Oberg, 1995 : 263).

Sin embargo, no hemos de ver en Eilhart la figura de un simple traductor. Su obra marca el sello de originalidad del autor, de la misma forma que hacen Béroul, Thomas o Gottfried. Así, es normal que en Eilhart encontremos episodios ausentes o más desarrollados que en las demás versiones, especialmente si aludimos a aquellos episodios que hacen referencia al ámbito de lo épico (el enfrentamiento contra el duque Riolt o contra Naupaténis serían dos claros ejemplos) o, incluso, a episodios más desarrollados en otras versiones (la primera visita al ermitaño Ogrín en Béroul) y prácticamente silenciados en Eilhart von Oberg. Eilhart es, pues, capaz de remodelar la materia en función de sus propios intereses, como hemos pretendido demostrar a lo largo de este capítulo. Ello hace de su versión, en cualquier caso, algo más que una simple labor de traducción, según afirma Whitehead: “Moreover, his work is not just a servile translation. He has probably omitted some episodes -for example, those of the ambiguous oath and of the mysterious stranger who abducts Isolt- and may have added others” (1959: 138).

En otro orden de ideas, Eilhart, como Béroul, Thomas o Gottfried de Estrasburgo, afirma haber partido de una sola fuente, escrita y encontrada en forma de libro, pero no niega la existencia paralela de toda una serie de versiones orales que, con mayor o menor rigor, contarían la historia del *Tristán*:

Ceci, que je l'ai lu dans le livre, je l'ai entendu conter par ailleurs (Eilhart von Oberg, 1995 : 288).

(...) Cependant, le livre nous dit clairement -ce que les gens nous assurent aussi- qu'ils passèrent plus de deux ans dans la forêt, sans entrer dans la ville ou dans un village (Eilhart von Oberg, 1995: 324).

Al margen de afirmar esta pluralidad en la tradición oral que el *Tristán* conoce y, aunque Eilhart siempre asegure haber partido de un solo libro, también nos dice en un determinado momento, concretamente cuando trata el tema de la duración de los efectos del filtro, que existen varios libros escritos en los que, al menos, se ha de hacer referencia a este episodio: “Certains, pour l’avoir lu dans les livres, assurent -et pourquoi en douter ?- que quatre ans s’étaient écoulés depuis qu’ils avaient bu le philtre. Il leur vint tous deux à l’idée qu’ils pourraient se séparer” (Eilhart von Oberg, 1995: 325-326). Ello quiere decir que incluso las versiones más antiguas, hoy por hoy conservadas, las que a nosotros nos ocupan en este análisis, no tendrían por qué derivar de una versión común. Es más, puede que el texto primigenio ya hubiera empezado a escindirse a nivel escrito en un estadio previo al de las versiones de Béroul, Eilhart, Thomas y, por supuesto, Gottfried. Esta pluralidad de versiones escritas, incluso, podría ayudar a comprender mejor las diferencias entre las versiones conservadas, diferencias que no siempre tendrían que corresponder a una cuestión de divergencia en la ideología de cada autor o al contexto espacial en el que la obra se ubica, aunque éstas sean las explicaciones más comunes, como intentamos demostrar con este trabajo.

Como ponemos de manifiesto, entonces, a través de las cuatro versiones analizadas, existía ya una pluralidad de textos más que considerable en torno al *Tristán*: entre ellos, *lais*, como ya hemos apuntado, pero también libros enteros y cuentos que trataban algún episodio relativo a la historia de los amantes de Cornualles. Al leer estas cuatro versiones y tomar en cuenta los fragmentos anteriormente expuestos, entre otros muchos (puesto que continuamente se incide en la existencia a nivel oral y escrito de toda una serie de textos que ya habían abordado la leyenda), podríamos dar cuenta de la presencia de toda una serie de *relatos*, más o menos célebres en su época, tanto más cuanto que Béroul, Eilhart, Thomas o Gottfried, autores con un cierto renombre, se hacen eco de ellos en sus obras. Dichos *relatos* debieron coexistir en la misma época hasta que fueron organizados literariamente por los autores del *Tristán*. En cualquier caso, lo más significativo de esta aportación y de las citas anteriormente extraídas se aprecia si tenemos en cuenta que no hubo, parece ser, una sola novela primitiva sobre la leyenda de *Tristán e Isolda*. En la Edad Media, de hecho, primaba la adaptación sobre la creación literaria. De ahí que existiera tal pluralidad de versiones. De manera directa, conocemos las que nos han llegado, enteras o fragmentadas, pero, indirectamente, también conocemos la existencia de muchas otras versiones, a las que Béroul, Thomas,

Eilhart o Gottfried aluden con más o menos detalles. En este sentido, nos gustaría recoger las iluminadoras palabras de Walter al respecto:

<<À l'origine>> il n'existe donc pas de roman au sens moderne du mot mais plutôt des contes ou des lais plus ou moins autonomes sur Tristan et Yseut (...) Au Moyen Âge, on se contentait d'épisodes ou de cycles légendaires qui ne se terminaient jamais mais tendaient plutôt à s'ouvrir sur des improvisations et des adaptations infinies. Une telle conception de la création littéraire rend délicate aujourd'hui l'étude de ces œuvres en perpétuelle métamorphose, car il est facile de confondre les versions différentes d'un même récit et il est malaisé de concilier les épisodes contradictoires d'une même histoire (1990: 10).

Sin embargo, a pesar de esta enorme pluralidad de *relatos*, también nuestros autores, y, en especial, Thomas d'Angleterre, afirman la existencia de un cuerpo narrativo más o menos fijado que abarcaría todo el ensamblaje de la leyenda, algo así como una especie de gran cuento que se habría ido transmitiendo tanto en el ámbito oral como en el escrito de forma muy paralela. Dentro de este proceso de transmisión habría quien conocería en mayor medida la materia y quien tendría más arte literario para contarla. Del posible autor de este texto, gran conocedor de la historia a la que se apegó fielmente, Breri para Thomas d'Angleterre, podrían haber derivado no pocas de las versiones que conocemos hoy en día, al menos las consideradas tradicionalmente como *versiones líricas o cortesas*:

- 1) Il existait une légende: le *cunte Tristan*.
- 2) cette légende présentait des divergences nombreuses dans les versions qui en été données et manquait de cohérence, d'unité organique;
- 3) elle se transmettait oralement et par écrit;
- 4) les versions écrites étaient l'œuvre de ceux-là mêmes qui débitaient les versions orales; autrement dit, chacun d'eux récitait ou lisait à haute voix la rédaction de la légende qu'il avait élaborée;
- 5) le grand connaisseur en la matière avait été Breri et ceux qui contaient de Tristan avaient tort de ne pas le suivre fidèlement, voilà pourquoi ils se fourvoyaient (Fourrier, 1960 : 28-29).

Como indica Fourrier, para Thomas el verdadero conocedor de la historia del *Tristán* sería un tal Breri<sup>152</sup>, de quien hace mención explícita en su versión, diciéndonos,

---

<sup>152</sup> De Breri sabemos que aparece en varios textos franceses del siglo XII y XIII, unas veces bajo el nombre de Blihis, otras como Blihos o Bliheris. Así lo afirma Gallais cuando nos dice: "L'autre nom est celui de Bléhéri, et là nous devons être sur un terrain plus sûr, car l'autorité de ce personnage est invoquée par plusieurs textes médiévaux, en tant que celle d'un représentant du pays qui est le berceau même d'Arthur et de la légende arthurienne: la Grande-Bretagne, et plus particulièrement le Pays de Galles" (1967: 49). Entre los textos que citan a Breri podríamos destacar, por su relevancia, la *Continuation-Gauvain* o la *Continuation-Perceval*, aparte del *Tristan* de Thomas, por dar sólo algunos ejemplos. Walter, en su prefacio a *Tristán e Isolda* ofrece más información sobre la figura de Breri y nos dice: "Les érudits ont naturellement recherché la trace de ce Breri-Bleheri dans les archives. Ils ont trouvé un Gallois conteur d'histoires galloises qualifié de fameux fabulateur (*famosus ille fabulator*) par Giraud de Cambrai

en concreto, que se trata de un cuentista de historias que en un determinado momento hubo de haber fijado una versión escrita del *Tristán*:

Entre ceus qui solent cunter  
E del cunte Tristan parler,  
Il en cuntent diversement:  
Oï en ai de plusur gent.  
Asez sai que chescun en dit  
E ço qu'il unt mis en escrit,  
Mes sulun ço que j'ai oï,  
Nel dient pas sulun Breri  
Ky solt les gestes e les cuntes  
Ki orent esté en Bretaingne

(Thomas, 1989 : 434) (*Dénouement du roman*, vv. 843-852).

[Chez tous les conteurs, et plus particulièrement chez ceux qui racontent l'histoire de Tristan, il y a des versions différentes. J'en ai entendu plusieurs. Je sais parfaitement ce que chacun raconte et ce qui a été couché par écrit. Mais d'après ce que j'ai entendu, ces conteurs ne suivent pas la version de Breri qui connaissaient les récits épiques et les contes de tous les rois et de tous les comtes ayant hanté la Bretagne]

Gottfried von Strassbourg, por su parte, afirma la existencia de una versión superior a las demás, en calidad y fidelidad a la leyenda. Tal versión sería la de Thomas d'Angleterre, como ya dijimos anteriormente, pero Thomas ya es posterior a Breri. Parece ser, entonces, que debió existir un texto bien formado y con unidad narrativa frente a toda esta pluralidad y dispersión de cuentos, *lais*, *relatos* orales, alusiones a la leyenda en las canciones de los trovadores, etc. Sobre esta última teoría en torno a la *intertextualidad* y al *Tristán* primigenio, Wind señala: "Dans une communication faite au Congrès Arthurien de Rennes et dans des articles parus depuis Mme Rita Lejeune s'est demandé s'il n'y aurait pas eu un *Tristan* primitif dans la littérature du Midi de la France. Elle se base sur des allusions fréquentes au mythe de Tristan dans la poésie des troubadours" (1960: 6).

Blakeslee también apunta la existencia de una versión narrativa ya fijada con anterioridad a los textos franceses de Béroul y Thomas. Sin embargo, resulta mucho más neutro que Wind, ya que no liga dicha versión a un posible entorno cortés. Con ello se respeta, o por lo menos así lo creemos, el posible origen no autóctono de la materia tristaniana:

---

à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Ce Breri en fait *Bleri ap Davidor* était un noble gallois allié des Normands qui venaient d'envahir la Grande Bretagne. Il aurait vécu entre 1070-1080 et 1130-1140 et portait dans les chartes le titre de *Latinarius*, c'est-à-dire <<interprète>>. Cette qualité est importante car elle pourrait indiquer que notre personnage était au moins bi-sinon trilingue (il devait parler le gallois, le latin et l'anglo-normand). Il a donc dû jouer un rôle décisif dans l'adaptation en langue étrangère des légendes de son pays et dans la diffusion de celles-ci sur le continent" (1989: 17).

Nevertheless, as I have argued above, it is also virtually certain that these more or less traditional tales orbited around a fixed narrative core and that the most innovative transformations of the Tristan matter were effected in those portions of the narrative, most notably the return episodes, that were independent of this fixed core that they glossed and amplified (1989: 127).

En definitiva, la *intertextualidad*, a través de las distintas versiones analizadas, permite, al menos, suponer la existencia de una versión anterior a las de Béroul o Thomas, situadas con toda probabilidad en el último tercio del siglo XII, bajo el nombre de *versión arquetipo*<sup>153</sup>, por autoridades como Bédier (1902-1905: 186), quien lo caracteriza, según Cuesta, bajo los términos de “primera narración sobre Tristán como un poema regular, de principios de siglo XII, escrito por un hombre de genio” (1991: 189) o de *estoire* por Schoepperle, con toda certeza influida por la versión de Béroul:

We do not feel justified, however, in calling this poem, as does M. Bédier, the *common source*, and in considering it as the archetype from which proceed all the extant versions of the Tristan story, and all those that ever existed. It is certain that this poem is the source of several versions of the Tristan story, and all those that ever existed. It is certain that this poem is the source of several versions –the Béroul-Eilhart version, Thomas, and *Folie Tristan* of the Berne manuscript. We should hesitate to call it the source of the continuation of Béroul, or of the Prose Romance. To prevent misunderstanding we should therefore refer to it as the *estoire*. We take the term from the passage in which Béroul alludes to his source (1970: 8).

Lo que nos muestra el análisis de la *intertextualidad* en nuestras cuatro versiones bien nos podría permitir aceptar una doble corriente de la materia tristaniana a la luz de lo anteriormente expuesto: por un lado, nuestros cuatro autores hablan de diversidad a la hora de contar la historia (múltiples versiones, cuentos, *lais* y tradición juglaresca<sup>154</sup>) pero, al mismo tiempo, y frente a esta idea de extrema pluralidad, defienden la existencia de una primera versión (*estoire* de Béroul, versión de Breri para Thomas, libro anónimo en Eilhart o versión de Thomas para Gottfried von Strassbourg). No se trata de dos versiones opuestas, pues es muy posible que, similar a un desarrollo unitario de la leyenda, hubiera corrido paralelo un desarrollo parcial de la misma en

---

<sup>153</sup> Según Baumgartner: “L’archétype a été très différemment daté: Bédier le situait avant 1154, Golther entre 1140 et 1150, G. Schoepperle estimait que l’histoire n’avait pas été composée avant les derniers décades du XII<sup>e</sup> siècle tandis que J. Frappier, nuançant à son tour la théorie de l’archétype, le plaçait au milieu du XII<sup>e</sup> siècle. Selon J. Carney, enfin, il aurait existé dès l’an 800 un *Tristan* primitif, d’origine britannique, prototype de tous les récits ultérieurs” (1987: 15).

<sup>154</sup> Sobre esta tradición juglaresca, Louis afirma que, incluso, se encuentra recogida en obras tan célebres como el *Roman de Renart*: “La première branche du *Roman de Renart*, aux alentours de 1175, campe la savoureuse figure de l’un de ses jongleurs bretons, dont Renart, sous le nom de Galopin, contrefait le langage pour duper Isengrin. Or le prétendu jongleur sait conter l’histoire de Tristan” (1972: 216).

pequeños fragmentos literarios, siendo el género del *lai* un claro exponente en este sentido, según hemos visto:

Pathétique et primitive cette légende a jailli de l'âme celte. Certains érudits, comme Joseph Bédier ont cru pouvoir l'attribuer à un seul et grand poète dont l'œuvre nous serait parvenue fragmentairement. On peut supposer néanmoins avec plus de vraisemblance que des chants précéderent les textes que nous connaissons. De ces chants appelés <<lais>> (...) (Laffont Bompiani, 1990 : 528).

A nosotros nos gustaría aunar estas dos vertientes y hacerlas complementarias, teniendo en cuenta el carácter fragmentario, la importancia de los ciclos y las sagas y el peso mismo de la tradición oral en la Literatura Francesa de la Edad Media, por un lado, y el deseo de unidad y el nacimiento de la literatura escrita, por otro. Concretamente, sobre la dimensión y transmisión oral de nuestra leyenda, el *Tristán*, y su posterior cristalización en el ámbito de lo escrito con obras como la de Béroul en Francia, Van Tieghem afirma: “La légende est originaire de Galles du Sud, et s’est transmise oralement jusqu’à ce que Chrétien de Troyes la reprenne. La première version conservée est donc celle de Béroul (...)” (1984: 3965).

Al lado de estos cuentos, *lais*, canciones trovadorescas, etc., es muy posible que existiera un *Tristán* primitivo que, junto con esta diversidad de pequeños *relatos*, habría dado origen a buena parte de las versiones medievales que conocemos en la actualidad. Muy posiblemente incluso, de este *protopoema* habría derivado más de una versión hoy por hoy no conocida, de las que provendrían nuestros textos medievales. De ahí que se conciban de manera tan divergente en la forma o en la exposición de los detalles. Así, aunque Béroul, Thomas, Eilhart von Oberg o Gottfried von Strassbourg aboguen por una única historia como fuente de inspiración, no tienen por qué estar todos haciendo referencia a un mismo texto. Es más, ellos mismos parecen ser buenos conocedores del resto de versiones que giraron en estas mismas fechas en torno al *Tristan*. Para iluminar esta hipótesis que lanzamos mediante el estudio de la *intertextualidad*, nos gustaría citar las aportaciones de Varvaro:

Ci fu, certo, un primo poema, ma esso non poté avere la funzione che Bédier attribuì all’archetipo; esso dovette servire da esempio e modello per gli altri, ma la tradizione era lì, attingibile a tutti, viva di una sua interna complessità; ogni poeta poteva imitare i predecessori ma anche rifarsi ai giullari a alla saga o alle tradizioni. La vitalità della leggenda in tutti i suoi livelli spiega perchè non sia possibile stabilire uno stemma soddisfacente dei testi litterari. Anche quando un poeta decideva in linea di principio de seguire una determinata fonte letteraria egli però non cancellava dalla sua memoria le altre e diverse forme della

leggenda di cui aveva cognizione (...) e non rinunciava al suo diritto di utilizzarle a propria discrezione. In questa situazione la fonte letteraria non si poneva come l'antigrafo per il copista ma soltanto come un modello a cui commisurare il proprio lavoro (1967: 57-58).

Hasta aquí nos hemos encontrado con dos tipos de *intertextualidad* de forma directa (presencia de *lais* y alusiones a versiones de un *Tristán* primitivo). La versión alemana de Gottfried von Strassbourg da cuenta, sin embargo, de un tercer tipo de *relaciones intertextuales*. Nos estamos refiriendo, evidentemente, a la larga digresión en la que Gottfried habla del arte de algunos poetas coetáneos a su época. Tal es el caso de Hartmann d'Ave<sup>155</sup>, Bligger de Steinach<sup>156</sup> o Heinrich de Valdeke<sup>157</sup>, todos ellos maestros en cuestiones de estilo y materia amorosa, constantes ambas que caracterizan como máximos exponentes el *Tristán* de nuestro autor alemán:

Hartmann d'Ave, ah ! Comme il s'entend à colorer et tisser d'ornements l'histoire, au-dehors et au-dedans, quant au style et quant aux idées! Comme il touche en plein, dans son développement, le sens profond de la fable! (...) Mais il a d'autres collaborateurs: ainsi Bligger de Steinach. Comme ses mots sont délicieux! (...) Il est le maître du style: j'imagine que des fées ont filé ses idées limpides de miraculeuse façon, qu'elles les ont clarifiées et purifiées dans leur source; il est vraiment inspiré par les faits (...) Qui puis-je maintenant encore choisir? Ils sont et ont été nombreux, les poètes inspirés et éloquents. C'est ainsi que Heinrich de Valdeke a narré son histoire avec grand talent. Avec quelle perfection il chanta l'amour! (...) (1995 : 449-451).

A continuación, nos gustaría abordar el estudio de la *intertextualidad* dejando un tanto al margen nuestras versiones, pues ya en la Edad Media, hablar de la leyenda de *Tristán e Isolda* no es sólo hablar de las cuatro versiones más conocidas de la misma (Bérout, Thomas, Eilhart o Gottfried). Nos ha parecido una cuestión de justicia hacer mención al resto de versiones que suponen los textos tristanianos elaborados a lo largo del periodo medieval, ya que, a nuestro entender, son la mejor prueba del desarrollo intertextual que ha conocido la historia de los amantes de Cornualles, ya no sólo en la literatura francesa y alemana, sino en todo el panorama literario europeo. Varvaro

---

<sup>155</sup> Según Marchello-Nizia (1995: 1428-1429), se trata de un poeta lírico, autor de una novela hagiográfica, *Gregorius* (1187-89), de un canto, *La Pauvre Henri* (1195) y de dos novelas artúricas adaptadas de la producción de Chrétien de Troyes: *Erec* (1180-1185) e *Iwen* (1200). Perfecciona su lenguaje poético, eliminando dialectismos y palabras malsonantes para el género cortés. Su estilo se aleja de lo fácil y las formas estereotipadas y su métrica está bastante cuidada.

<sup>156</sup> Poco se sabe de este autor. Según Marchello-Nizia (1995: 1430), se conservan algunos poemas de un tal Bligger de Steichnach, pero, dado que el nombre era hereditario, es difícil determinar si el poeta al que alude Gottfried von Strassbourg fue el compositor de estos poemas.

<sup>157</sup> Tal y como apunta Marchello-Nizia (1995: 1430), se trata de un poeta lírico, autor de una vida de santo, *Servatius* y de una novela escrita en verso donde cuenta la vida y proezas de Eneas, *L'Enéide* (1170-1190), tomando como fuente de inspiración el *Roman d'Énéas*. Posee un lenguaje cultivado y está considerado como el más importante precursor de la novela cortés en Alemania.



(1967: 13-14) presenta la siguiente clasificación de las versiones más antiguas de la leyenda:

1) **La versión de Thomas d'Angleterre**, compuesta por un total de 3.146 versos, que se reparten en ocho fragmentos y escrita con posterioridad a 1155 (lo más probable entre 1170 y 1175). En un principio, se supone que esta versión fragmentaria debió contar con unos 20.000 versos.

2) **La versión de Béroul**, también fragmentaria y compuesta de un total de 4485 versos, data de finales del siglo XII.

3) **El *Lai du Chèvrefeuille*** de Marie de France. Consta de un total de 118 versos y su fecha de composición se sitúa en torno a la segunda mitad del siglo XII.

4) **La *Folie Tristan*** de Berna. Se trataría de un breve *relato* normando compuesto por un total de 574 versos. Dentro de un orden cronológico cabría situarla a finales del siglo XII o muy a principios del XIII. Tal y como nos dice Marchello-Nizia, este *relato*, al igual que el *Lai du Chèvrefeuille*, nos contaría el regreso secreto de Tristán junto a Isolde, ante la imposibilidad de verse separado de la reina a la que tanto ama.

5) **La *Folie Tristan*** de Oxford es un fragmento anglonormando más amplio que el precedente, pues cuenta con un total de 998 versos. Su fecha de elaboración también se situaría a finales del siglo XII y, al igual que la *Folie Tristan* de Berna, nos cuenta el mismo episodio, aunque dilatándose más en el detalle<sup>158</sup>.

6) **El *Tristán en prosa*** es una enorme compilación del *Tristán* que se integra en un contexto eminentemente artúrico. Fue compuesto entre los años 1230 y 1240. Supone una remodelación de la historia de los amantes, conservando, eso sí, los aspectos más tradicionales. De ella, y al contrario que en Béroul o en Thomas, nos han llegado no pocos manuscritos: “Le *Tristan en prose* nous a été conservé par un très grand nombre de manuscrits, extrêmement divers dans le détail, parmi lesquels on peut cependant distinguer deux versions principales, l’une, plus courte et plus simple, l’autre, largement interpolée” (Baumgartner, 1975: 16).

---

<sup>158</sup> Según la crítica más canónica, entre estas dos *Folies* podría establecerse una clara diferencia: la *Folie* de Berna seguiría más el carácter común implantado por Béroul, mientras que la *Folie* de Oxford se acercaría, en mayor medida, a la versión cortés de Thomas. En este sentido, Frappier (1963: 258) pone de manifiesto esta distinción, ligando a la *versión común* (más apegada a lo que habría sido la versión primigenia) el texto de Eilhart von Oberg, el fragmento de Béroul, el poema episódico de la *Folie* de Berna y algún fragmento del *Tristán en prosa*. Dentro de la *versión cortés*, Frappier (1963: 259) distingue el *Tristán* de Thomas, la *Saga noruega en prosa*, escrita por un tal Roberto bajo el mandato de Hakon V, rey de Noruega, la versión incompleta de Gottfried von Strassbourg, la *Folie* de Oxford y algunos fragmentos de la compilación italiana en prosa llamada *La Tavola Ritonda*.

7) **La *Continuation de Perceval***, en la que se integra el ***Tristan Menestrel***. Esta última versión fragmentaria ha quedado atribuida a Gebert de Montreuil (1226-1230). Presenta un total de 1524 versos y se trataría de una continuación del *Perceval* de Chrétien de Troyes. En ella, se nos cuenta cómo Tristán, vestido de trovador, logra compartir una noche de amor con la reina.

8) **El *Tristan Rossignol*** se compone de 158 versos que se integran en una obra de mayor amplitud, el *Donnei des amants*, fragmento anglo-normando de finales del siglo XII que nos relata cómo Tristán, imitando el canto de un ruiseñor, logra citarse con la reina Isolda en el jardín real, vestido de loco.

9) **La versión completa del alemán Eilhart von Oberg** fue llevada a cabo entre 1170 y 1190<sup>159</sup> y compuesta de un total de 9524 versos bajo el título de *Tristant*. Eilhart declara en su *prólogo* que se propone contar la auténtica historia de Tristán, tal y como la ha encontrado en lo que él llama el “livre de Tristan”, obra que adquiere, según el poeta alemán, los tintes de un *relato* biográfico:

Je me propose en effet de vous conter sans déformer en rien la vérité, en respectant scrupuleusement ce que j'ai trouvé dans le livre qui lui est consacré, comment le noble Tristant vint au monde, ce que fut sa fin, quels prodiges il accomplit, comment il conduisit ses diverses entreprises sur cette terre, de quel façon cet homme de ressources conquiert la noble Isold et comment ils moururent ensuite, lui pour elle et elle pour lui (Eilhart von Oberg, 1995 : 264).

No sólo se trata de la primera versión que se conserva completa, sino que, en ese intento de contar la versión auténtica, sin deformar en absoluto la realidad, ha habido quien ha querido ver una gran similitud entre el texto de Eilhart y la posible versión primigenia de la historia, la *estoire* para Schoepperle:

Without considering the version of Eilhart authoritative in every detail, we are disposed to believe that the most minor points of the narrative faithfully represent the *estoire*. We should expect to find in it as in Eilhart, for example, Tristan's birth upon the sea, his being cut from his dead mother's womb, the stream following through Isolt's chamber, and Mark's saying before the dwarf strews the flour on the floor, that Tristan must set off next morning to the court of Arthur (...) The poem of Eilhart is the best representative of the lost poem accessible to us. The editor of Eilhart long ago pointed out that the German poet followed a French original with almost absolute fidelity (1970: 110-111).

---

<sup>159</sup> Según Varvaro, el *Tristant* de Eilhart von Oberg habría sido compuesto hacia 1170 (1967: 14), convirtiéndose así en una de las primeras versiones. Por lo tanto, es lógico que sea éste uno de los *relatos* que más se acercan al *Tristán* primigenio (Schoepperle, 1970: 110).

10) **La versión alemana de Gottfried von Strassbourg** titulada *Tristan und Isolde* fue compuesta entre 1200 y 1220. Cuenta con 19552 versos y queda inconclusa, dado que el autor murió sin llegar a acabarla. Sólo resta decir que ha sido considerada una de las mejores versiones medievales sobre la leyenda, ya no sólo por su cuidada estética, sino también por su profunda reflexión sobre el tema del amor, heredera del *Tristán* de Thomas. El éxito de la versión de Gottfried no se hizo esperar. Por ello, dado su carácter inconcluso tuvo dos continuadores: Ulrich von Tûrheim y, poco después, Heinrich von Freiberg.

11) **El *Tristan le Moine***, fragmento compuesto por un total de 2705 versos, del siglo XIII, nos cuenta un nuevo encuentro clandestino con la reina, disfrazándose Tristán, en esta ocasión, de monje.

12) **La *Tristan Saga*** se trataría de una versión completa de la leyenda, conocida también bajo el título *La Saga de Tristram et d'Isönd* y compuesta por el hermano Roberto en 1226. Dicha versión fue dedicada al rey de Dinamarca. Roberto, al igual que hiciera Gottfried dos décadas antes, se basó en la versión de Thomas como modelo de inspiración. La *Tristan Saga* es importante por haber jugado un papel bastante relevante en la difusión de la leyenda por tierras escandinavas y nórdicas.

13) **El *Sir Tristrem*** o versión inglesa de la leyenda, compuesta aproximadamente entre 1294 y 1330, cuenta con 3343 versos. Se trata de una versión fragmentaria desprovista de parte final. Como rasgo a destacar, nos gustaría decir que esta obra también parece haber partido de la versión de Thomas d'Angleterre<sup>160</sup>: “Venu à Erceldoune, avec Thomas je me suis entretenu: il disait avec science quels parents eut Tristrem, quel roi portait couronne, qui l'éleva enfant, (...)” (Marchello-Nizia, 1995: 923)

14) **La *Tavola Ritonda***, del *Trecento* italiano, hace referencia al *Tristán* en algunos de sus capítulos (LXIII-LXVII). Se trata de una vasta compilación caballeresca escrita en prosa italiana.

Dejando de lado las versiones de la leyenda que aparecen en los siglos XII y XIII, también nos gustaría hacer mención de otros *relatos* perdidos sobre la historia de *Tristán e Isolda*. Wiliams (1960: 91) constata en su amplio repertorio de alusiones

---

<sup>160</sup> Marchello-Nizia señala a este respecto que, según la edición que en el siglo XIX llevara a cabo Sir Walter Scott sobre el *Sir Tristrem*, el autor de esta obra podría ser un tal Thomas d'Erceldoune, pero, según Scott, podría tratarse realmente de Thomas d'Angleterre: “L'auteur du poème était Thomas d'Erceldoune. Mieux : Thomas d'Erceldoune pouvait être le même que Thomas du fragment Douce et que <<Thomas de Bretagne>>, source admirée de Gottfried de Strassbourg” (1995: 1549). Sin embargo, hay un dato que nos hace imposible pensar en Thomas como autor. El *Sir Tristrem* es posterior a la versión de Thomas en más de un siglo, luego, cronológicamente, no podemos estar hablando de un mismo autor, pese a la coincidencia en los nombres.

hechas al *Tristán* que Chrétien de Troyes menciona en el prólogo de su obra *Cligès* haber escrito una obra titulada *Del roi Marc et d'Yseut la Blonde*. Nada hemos conservado de este *relato* perdido que parece focalizar su atención en el *personaje* de Isolda la Rubia y su marido el rey Marco y no en el *personaje* de Tristán<sup>161</sup>, como, en principio, cabría esperar:

*Ici comence li romanz de Cligès*  
 Cil que fist d'Erec et d'Enide,  
 Et les comandemenz d'Ovide,  
 Et l'art d'amors en romanz mist,  
 Et le mors de l'espaule fist,  
 Dou roi Marc et d'Iseut la Blonde,  
 Et de la hupe et de l'aronde  
 Et dou roussignol la muance,  
 .I. novel conte recomence  
 D'un vallet qui en Grece fu  
 Dou lignage le roi Artu  
 (Chrétien de Troyes, 1994 : 44) (vv. 1-10).

[Ici commence le roman de Cligès. Celui qui traita d'*Erec et Enide*, mit les commandements d'Ovide et l'*Art d'aimer* en français, fit la *Morsure de l'épaule*, traita *Du roi Marc et d'Yseut la blonde*, et de la métamorphose du rossignol, de la huppe de l'hirondelle, se remet à un nouveau conte, d'un jeune homme qui vivait en Grèce qui était du lignage du roi Arthur]

Sin embargo, no hay entre los críticos quien afirme y defienda que esta obra de Chrétien de Troyes fuera la primera versión, *arquetipo* o *estoire* de la profusa materia tristaniana<sup>162</sup>.

Siguiendo con Chrétien de Troyes en lo referente a la cuestión de la *intertextualidad*, dicho autor no pudo sustraerse de la influyente y contagiosa moda que en el siglo XII imponía ya el *Tristán* en el panorama europeo. Ello le obligó a componer una obra dando respuesta crítica a la tan conocida y poco moral relación amorosa de Tristán e Isolda. Nos estamos refiriendo, evidentemente, al *Cligès*, si bien en *Erec et Enide* o en el *Chevalier à la charrette* también lleva a cabo alguna alusión, aunque de forma más indirecta, a *personajes* o temas que provienen, indudablemente, del *Tristán*.

<sup>161</sup> No había razones de tipo métrico que impidieran a Chrétien haber titulado su obra *De Tristan et d'Iseut la Blonde*. Ello nos podría inducir a pensar que la obra de Chrétien de Troyes más bien podría ser un poema episódico, un *relato* corto o, quizá, un *lai*. A este respecto, Gallais nos dice: "*Del roi Marc et d'Iseut la Blonde* qu'il (Chrétien de Troyes) cite parmi ses œuvres, dans le prologue de *Cligès*, est vraisemblablement un <<lai>>, une courte nouvelle" (1974: 60).

<sup>162</sup> Rubio Tobar, en su prólogo al *Cligès* apunta: "Unos piensan en una novela extensa, otros consideran que debió ser un <<lai>>; para algunos debió tratarse de una obra en la que prácticamente se excluía a Tristán (que no aparece en el título) y que se centraría en el rey Marco y en Iseo; y no ha faltado quienes sostenían nada menos que la obra de Chrétien sería el *Urristán*, hipótesis que hoy ha sido completamente descartada" (1993: 24). Gallais también está absolutamente convencido de esta idea: "Par contre, cela nous convainc d'une chose, s'il en était encore besoin : c'est que Chrétien n'est certainement pas l'auteur du <<Tristan primitif>> ni d'un *Tristan* aujourd'hui perdu, comme l'on a parfois supposé" (1974: 60).

En cualquier caso, donde la crítica a nuestra leyenda se hace más clara y exacerbada ha sido en el *Cligès*. Existe, pues, una relación de rechazo hacia la historia de amor de Tristán e Isolda, pero lo que no se puede negar, bajo ningún punto de vista, es la enorme fascinación que el *Tristán* debió ejercer en el célebre autor:

Tous ceux qui, depuis le début du siècle, se sont penchés sur l'ouvrage de Chrétien de Troyes n'ont pas manqué de souligner les fréquentes allusions au roman de *Tristan et Iseut* dont elle est parsemée. Allusions presque toujours critiques, d'ailleurs, mais révélatrices de la fascination exercée sur la société de l'époque par ce « beau conte d'amour et de mort ». Que ses héros soient désormais devenus la mesure de la beauté et de la prouesse, Chrétien nous en fournit la preuve lorsque, pour faire ressortir la beauté d'Énide ou les perfections de Cligès, il ne trouve rien de plus efficace que de les comparer à leurs illustres devanciers (Délage, 1979 : 213).

En el *Cligès*, calificado por Bertolucci como “una risposta secca e severa ispirata ad un *souci moral*, alla storia di adulterio che il *Tristano* illustra” (1962: 401), Chrétien de Troyes pretendió, en efecto, oponerse a la relación adúltera de los amantes de Cornualles, presentándonos, para ello, dos *personajes* paralelos: Cligès y Fénice<sup>163</sup>, quienes abogan por un amor clandestino que sólo podrá consumarse dentro de la institución del matrimonio, una vez que el Marco que Chrétien de Troyes nos propone, el rey Finn, haya muerto y deje libre paso a la legitimación de un amor que, por su naturaleza inicial, bien se definía como un amor prohibido (tal cual era el de Tristán e Isolda). En este sentido, la mayor crítica por parte de nuestro autor francés aparecía contra la obra de Thomas d'Angleterre, según señala Gallais en su conceptualización del *Cligès* en términos de “Anti-Tristán”:

Je passerai rapidement sur *Cligès* dont les rapports avec *Tristan* ont été très souvent étudiés et que l'on a appelé tantôt un <<Anti->> tantôt un <<Super->> tantôt un <<Néo-Tristan>>. Jean Frappier lui donnerait comme sous-titre : <<Pour en finir avec *Tristan et Yseut*>>. Point par point, depuis les amours des parents jusqu'à l'issue -heureuse- de l'histoire des héros. Chrétien corrige, redresse, inverse la motivation du *Tristan* et souvent sans doute (comme l'a montré M. A. Fourier) du *Tristan* de Thomas (1974 : 60).

*Cligès* está considerado como un *Anti-Tristán* por una más que evidente intención polémica hacia esta obra y un *Super-Tristán* por una indudable voluntad manifiesta de superación. Finalmente, se habla de *Neo-Tristán* en tanto que revisión de

---

<sup>163</sup> Según Rubio Tobar: “Cligès sería el nuevo Tristán, y Fénice, la nueva Iseo” (1993: 23). Bertolucci es más preciso sobre el *personaje* femenino diciendo: “il personaggio de Fénice, chiave di tutto il romanzo, sia stato concepito in diretta polemica con quello di Isotta, ad impersonare un superiore ideale di moralità nei confronti di colei che si era divisa tra il marito e l'amante” (1962: 401).

esta obra. En cualquier caso, bien podríamos decir que el *Tristan* ha sido causa y origen de la escritura de *Cligès*, tal y como ratifica Rubio Tobar: “Si hay una obra que muestre con claridad los motivos que le movieron a escribir *Cligès*, esa obra es *Tristán*. *Cligès* es, antes que nada, un intenso y extenso debate con *Tristán*” (1993: 23). En efecto, no son pocos los motivos y temas en común que podrían hacer de *Cligès* un calco de *Tristán* en muchos aspectos: el tema del sobrino que se enamora de la mujer de su tío, la ascendencia del héroe envuelta en una intensa relación amorosa, el tema del viaje, el descubrimiento de la verdad por parte del marido e, incluso, la aparición de un filtro de amor. Todos estos nos han parecido no pocos temas y motivos para hacer mención de *Cligès* en el estudio de la *intertextualidad*.

Finalmente, nos gustaría destacar, en lo concerniente a Chrétien de Troyes, que en su obra *Erec et Enide*, de la que anteriormente hemos hecho alusión, aparece un pequeño detalle que permite ver la relación intertextual con el *Tristán*. Nos referimos a la belleza del *personaje femenino*. En efecto, Chrétien nos dice en su obra que Énide poseía un cabello más rubio y reluciente que la propia Isolda la Rubia:

Por voir vos di qu’Iseuz la blonde  
N’ot tant les crins sors et luisanz  
Que a cesti ne fust neanz  
(Chrétien de Troyes, 1989: 58) (vv. 424-426).

[Je vous assure que les cheveux d’Yseut la Blonde, aussi dorés et luisants qu’ils fussent, n’était rien en comparaison de ceux-ci]

Quizá la *relación de intertextualidad* no sea tan explícita en *Lancelot ou Le chevalier à la charrette*, pues no hay mención directa a los *personajes*. Sin embargo, la relación de adulterio entre la reina Guenièvre y el caballero Lancelot recuerda, en cierto modo, a la de Tristán e Isolda, si bien Chrétien hace del *Lancelot* una historia de *amor cortés*, convirtiéndose, tal vez, a lo largo de todos los tiempos, en su mejor abanderado. Dejando de lado esta concomitancia tan general que se aprecia en la relación adúltera entra una reina y un caballero vasallo del rey, existe un aspecto muy concreto en la obra que Chrétien de Troyes parece haber tomado del *Tristán*. Si recordamos, el adulterio de Tristán y la reina había sido descubierto por unas manchas de sangre que el joven había dejado en el lecho de Isolda, debido a una herida que se le había abierto mientras cruzaba el pasillo manchado de harina. En el *Le chevalier à la charrette* las manchas de sangre en el lecho de la reina Guenièvre también darán cuenta de su adulterio con Lancelot y, justamente, estas manchas de sangre provienen de la herida que se había hecho su amante mientras intentaba acceder a los aposentos de la reina:

Il repasse à contrecœur la fenêtre par où il eut la joie d'entrer. Ses doigts n'étaient plus entiers, car ses blessures étaient profondes. Il a pourtant redressé les barreaux et les a remis à leur place, si bien que devant ni derrière ni d'aucun autre côté que ce soit il n'apparaît qu'on eût ôté ou tordu l'un deux (...) La reine, le matin venu, s'était doucement assoupie dans sa chambre aux belles tentures, sans s'être rendu compte que ses draps étaient tachés de sang, elle les croyait toujours bien blancs, beaux et agréables à voir. Cependant, Maléagant, sitôt vêtu et préparé, a pris le chemin de la chambre où la reine était couchée. Elle s'éveillait. Il voit les draps tachés de fraîches gouttes de sang (...) (Chrétien de Troyes, 1996 : 108-109).

En cualquier caso, la mención más clara y explícita al *Tristán* aparece en su producción poética, y más concretamente, en su canción *D'amors qui ma tolu a moi*. En ella, dedica toda una estrofa para adoptar los preceptos del *amor cortés* como forma de amar frente a la pasión fatal y ciega que sufre Tristán por culpa del filtro de amor. Como vemos, las relaciones de *intertextualidad* en Chrétien sólo tienen por objeto la crítica del *Tristán* frente a los preceptos de la moral o la *cortesía*. Veamos de qué forma Chrétien rechaza la pasión fatal de Tristán en *D'amors qui ma tolu a moi*:

Onques du buvrage ne bui  
Dont Tristan fu empoisonnez;  
Mes plus me fet amer que lui  
Fins cuers et bone volentez  
Bien en doit estre miens li grez,  
Qu'ainz de riens efforciez m'en fui,  
Fors que tant que mes euz en crui,  
Par cui soi en la voie entrez  
Donc ja n'istrai n'ainc n'en recrui  
(Chrétien de Troyes, 1976: 78) (vv. 28-36).

[Jamais je n'ai bu du breuvage dont Tristan fut empoisonné, mais mon cœur fidèle et ma volonté sincère me font aimer encore plus que lui. On doit bien m'en savoir gré, puisque jamais je n'ai été contraint à cet amour, sauf que j'ai eu confiance en mes yeux: c'est par eux que je me suis engagé dans cette voie que je ne quitterai jamais, et n'ai jamais cessé de suivre]

Dejando la obra de Chrétien aparte, y volviendo con las relaciones de *intertextualidad* a través de la mención a *personajes* relativos a otras obras, nos gustaría citar el caso de Ganelón, estereotipo del felón y del traidor en la *Chanson de Roland*. Con estas mismas connotaciones, Ganelón aparece en la versión de Béroul (de marcado sabor épico, según dijimos) como uno de los tres felones que continuamente denuncian ante Marco los amores clandestinos de la reina y el joven Tristán. Creemos, pues, que esta elección en el nombre del felón no ha sido, ni mucho menos, producto del azar, sino de una consciente voluntad por parte de Béroul de reflejar la actitud de un

*personaje*, bastante familiarizado con el público de la época<sup>164</sup>, ya no sólo por su cercanía en el tiempo, sino por haberse convertido en el abanderado de una nobleza cobarde, traidora y apegada a la riqueza. Payen lleva a cabo una breve reflexión en su prólogo a *Tristán e Isolda* sobre la conciencia del autor a la hora de elegir el nombre de este *personaje*, que, automáticamente, nos remite al Ganelón de la *Chanson de Roland*:

Ce sont ces nantis qui dénoncent Tristan, qu'ils jaloussent en feignant de veiller à l'honneur de Marc. Tristan les a bafoués en acceptant des combats qu'eux-mêmes, trop soucieux de leur bien-être, ont refusés. L'un d'eux s'appelle Ganélon, et point par hasard. Il est, comme son homonyme dans la *Chanson de Roland*, un seigneur qui a du bien au soleil et qui refuse l'aventure (1989: x).

Finalmente, con respecto a la *intertextualidad* dentro del ámbito de los *personajes*, los protagonistas principales de la leyenda, es decir, Tristán e Isolda, aparecen igualmente reflejados en los *Mabinogi* y en las *Tríadas Galesas*, definidas por Bromwich (1959: 44) como un procedimiento literario surgido entre los celtas al principio de la Edad Media con el fin de codificar aforismos morales, materia antigua o los tecnicismos de la composición poética y del ámbito legal. Yllera las define de forma más sencilla y clara cuando nos dice: “Una tríada es una escueta redacción nemotécnica de una aventura en la que figuran tres héroes” (1984: 31). Por otro lado, la interconexión entre *Tristán e Isolda* y los *Mabinogi* está más que probada, tal y como afirma Bromwich:

So far as we can tell, these stories dealt both with mythological characters such as those which figure in the *Four Branches of the Mabinogi* and the early Tristan poems, and with semi-historical persons of the age of the sixth and seventh centuries, many of them coming from the British Kingdom in north-west England and southern Scotland (1959: 44).

Entre estos héroes juegan un papel muy importante el rey Arturo y todos los caballeros que, a menudo, se asocian a su corte, pero, especialmente, habría destacado Tristán. Ello se prueba ya no sólo en los *Mabinogi*, sino también en las *Tríadas Galesas*. Así se pone de manifiesto, por ejemplo, en la tríada que lleva por título *Tri gwrddveichyat* (*The Three Mighty Swine Herds*), en la que también aparece el nombre de Isolda asociado al héroe y al de Marco. En las *Tríadas*, Tristán ya no sólo aparece como uno de los porqueros más poderosos, sino como uno de los tres enamorados que poseen caballos célebres o como uno de los tres sometedores enemigos de la isla de Bretaña

---

<sup>164</sup> Recordemos que la *Chanson de Roland* se publica a finales del siglo XI y, desde su aparición, supone ya la obra cumbre del género épico francés.



(Yllera, 1984: 19). Menciones a Tristán en este sentido se llevan a cabo en las *Tríadas* que llevan por título *Tri galovyd (Enemy-subduers)* y *Tri Thaleitlyawc cat (Diamemed battle-leaders)*.

También se hace mención de los *personajes* de Tristán e Isolda en el *Roman de Renard*, atribuyéndole, incluso, a la reina Isolda la existencia de un *lai* dedicado a ella, bajo el título de *Lai de dame Iseult*:

Je suel savoir bien lé breton  
Et de Merlin et de Noton  
Dou roi Artu et deun Tristan,  
De Chavrefuel et de saint Brandan.  
-Et ses tu le lais dam Iset ?  
-Ya, Ya, Gardatouet !  
-Jeu les savrai bien oir trestous  
(*Roman de Renard*, 1998: 65).

[Je connais bien les lais bretons qui parlent de Merlin et de Noton, du roi Arthur et de sire Tristan, du Chèvrefeuille et de Saint Brandan. Connais-tu le lai qui parle de Dame Iseut? Oui, oui, Gardatouet. Assurément, je les connaîtrai tous sans exception]

En lo que se refiere al *Roman de Renart*, sólo resta decir que en él también se hace mención al poema de un tal La Chèvre, cuya intención no fue otra que la de rimar los amores de Tristán e Isolda. Para Marchello-Nizia (1995: xvi), este La Chèvre, cuyo *Tristán* tampoco se conserva, podría identificarse con el poeta lírico Robert de Reims.

También la obra de Jean de Renart, autor francés del siglo XIII, muestra una clara y profusa relación de *intertextualidad* con el *Tristán*. Así lo pone de manifiesto Blakeslee en un estudio bastante preciso sobre el número y la tipología de menciones al *Tristán* en las diferentes novelas de Jean Renart: “Il existe dans les trois romans attribués à Jean Renart dix-neuf allusions à la matière de Tristan, dont plusieurs très détaillées, une concentration exceptionnelle dans la littérature médiévale française” (1987: 42). Así, en *Escoufle*, por ejemplo, Renart evoca en varias ocasiones la belleza de Isolda, la felicidad de los amantes, la llegada de Isolda a Cornualles, el matrimonio entre Marco e Isolda, la entrega del anillo a Tristán, el disfraz de loco con el que éste se viste para encontrarse con la reina o la *escena* en la que los amantes son sorprendidos por Marco en el bosque, por sólo citar algunos de los episodios más relevantes. En *Guillaume de Dole* también se alude a la felicidad de los amantes o a la devoción que Marco siente por la caza y en el *Lai de l’Ombre* se menciona a Tristán en tanto que maestro en el arte de la esgrima y la caza y a su capacidad de disfrazarse de loco para encontrarse con la reina sin ser reconocido. Como se puede comprobar, en el *Escoufle*,

desde luego, es donde se guarda una relación de *intertextualidad* más profusa y completa con el *Tristán*, pues, en gran medida, se evoca buena parte de la historia de los amantes de Cornualles.

En otro orden de ideas, pero aún en el ámbito de la *intertextualidad*, diremos que la enorme popularidad de las diferentes versiones del *Tristán* durante la Edad Media no es algo que se evidencie únicamente a través de los textos anteriormente vistos, sino también a través de las canciones y poemas de los trovadores que durante el medievo cantaron al amor cortés. Es más, en la literatura de los trovadores se podría distinguir lo que muy pertinentemente Cluzel denomina “une sorte de canevas très général, où se retrouvent les principaux épisodes de la légende” (1957: 165). De hecho, podríamos reconstruir buena parte de la leyenda del *Tristán*, especialmente en lo que atañe a los episodios más líricos y sentimentales. Es lógico, como afirma Cluzel (1957: 165), que los elementos épicos relativos a las proezas caballerescas de Tristán aparezcan silenciados en la poesía de los trovadores. No ocurre de igual manera con aquellas *escenas* que evocan los efectos del filtro de amor, las duras pruebas que deben sufrir los amantes o el carácter clandestino de una pasión poco conforme con los postulados cortesos.

Llegados a este punto cabría preguntarse qué trovadores conocieron y plasmaron en sus composiciones los amores de Tristán e Isolda. Destacaremos cuatro autores occitanos: Rimbaut d’Orange, Bernart de Ventadour, Guerau de Cabrera y Cercamon.

El primero de ellos, Rimbaud d’Orange, debió conocer de forma bastante precisa no pocos detalles de la leyenda. Así lo muestra una de sus *cansos*, donde habla sobre el poder mágico del filtro, la alegoría de las camisas con las que Brangien alude a su virginidad y a la de Isolda, el juramento equívoco de la reina soportando la prueba del hierro candente y la substitución de Brangien en el lecho nupcial para ocultar que Isolda ya no es virgen.

Bernard de Ventadour también dedica otra canción a las penas y dolores de Tristán, llegando, incluso, a compararse con el héroe. Igualmente, hace mención de Isolda la Rubia. La alusión de Guerau de Cabrera es mucho más breve y genérica. Concretamente, Guerau hace mención al carácter clandestino y socialmente inestable inherente al amor de Tristán e Isolda.

Finalmente, Cercamon figura como uno de los primeros trovadores que han recogido las vicisitudes de Tristán en sus composiciones poéticas. De hecho, fue aproximadamente entre 1135 y 1145, en las cortes de Poitou y Limousin, donde ejerció

su talento. Así, si en el caso de los otros trovadores no podemos afirmar que las alusiones al *Tristán* se llevaran a cabo en la primera mitad del siglo XII, en lo que concierne a Cercamon, su canción, *Ab lo Pascor*, muestra que la alusión al *Tristán* es anterior a la mitad del siglo XII. Es muy posible, por tanto, que una primera versión del *Tristán* estuviera circulando ya por estas fechas y no a partir de la segunda mitad del siglo XII, como la crítica ha querido ver:

Qu'une pièce de ce troubadour -*Ab lo Pascor*- fasse allusion à Tristan, cela ne peut laisser la critique indifférente puisque, dans ce cas, nous avons la preuve qu'une légende de Tristan, sinon un conte écrit, existait avant 1150, a preuve aussi que cette légende a été mentionnée en langue d'oc avant de l'être en langue d'oïl (Lejeune, 1962 :182).

Sin embargo, parece no haber unanimidad en lo que respecta a la alusión que Cercamon hace con respecto al *personaje* de Tristán. De hecho, Delbouille (1959: 198) niega categóricamente la alusión de Cercamon al amante de la reina Isolda y así lo vuelve a ratificar posteriormente, cuando nos dice que la mención al nombre de Tristán no es tal, puesto que no se trataría del nombre propio, sino del adjetivo “triste”:

L'absence totale d'«avoir le cœur + nom de personne», en face de la fréquence d'«avoir le cœur + adjectif», oblige à penser qu'*avoir le cœur* signifiait «être d'humeur + (adjectif)» et non pas «épouser les sentiments (de tel ou tel personnage)», c'est-à-dire qu'*avoir le cœur* constituait le noyau figé de l'expression (1960 :413).

Cluzel, por su parte, defiende, como ya hiciera Lejeune, que Cercamon está haciendo referencia al *personaje* de Tristán y, para así constatarlo, afirma a tal respecto que “l'expression «Avoir le cœur de Tristan» peut exactement signifier: «s'irriter de l'inconstance des femmes», ou «souffrir de se sentir trahi»” (1959: 277). Desde luego, el sentido que Cluzel da a la traducción del tan polémico verso de la canción *Ab lo Pascor* parece adaptarse perfectamente a los sentimientos que el trovador intenta poner de manifiesto a lo largo de todo el poema. Pero, por si el argumento de la adaptabilidad de la traducción al contenido se quedara corto, se podrían igualmente esgrimir argumentos filológicos. Así, si Delbouille afirma que la construcción con el adjetivo es muy común, no hemos de olvidar que en francés antiguo, especialmente cuando se trataba de nombres de persona, el *complemento de nombre* se construía sin que mediara preposición alguna. No es descabellado, por tanto, que Cercamon quisiera utilizar el nombre propio de Tristán, especialmente cuando éste connota una idea de tristeza, tal y como apuntará en su versión Gottfried von Strassbourg: “Or, «triste»

signifie <<tristesse>>: c'est ainsi que le destin de ses parents donna son nom à l'enfant qui aussitôt fut baptisé sous le nom de Tristan. Son nom de Tristan vient de Triste, et ce nom était vraiment en tout point adapté à sa vie" (1995: 416). Es muy probable, entonces, que Cercamon eligiera el nombre de Tristán como símbolo de la tristeza, en lugar del adjetivo, para impactar más a su auditorio, especialmente, si tenemos en cuenta que ya en esta época la materia tristaniana debía empezar a estar de moda, al menos en el dominio de la oralidad, aunque muy posiblemente existiera ya un *Tristán* escrito.

A la luz de lo dicho, se nos plantea una cuestión de primer orden, saber cómo habría llegado la leyenda del *Tristán* a manos de estos trovadores y de qué forma. Panvini (1951: 70-71) afirma que la transmisión de la versión primigenia se habría llevado a cabo en forma de crónica, en principio de origen céltico, pero traducida al latín. De esta forma, habrían tenido acceso a la historia tanto los bardos bretones como los trovadores franceses. Incluso, el hecho de que contemos con un número tan alto de menciones al *Tristán* en la poesía de los trovadores ha hecho pensar a la crítica en la posible existencia de una versión escrita del *Tristán* en la región occitana. De hecho, Camproux supone la existencia en el siglo XII "d'une littérature narrative occitane parallèle à celle de langue d'oïl"(1953: 36). A nosotros nos parece un tanto arriesgada tal afirmación. Sabemos que la literatura occitana ha dejado algún ejemplo en el plano de la narrativa. Tal es el caso de *Flamenca*, escrita ya en la primera mitad del siglo XIII. Parece difícil pensar que en una época tan primitiva aún existiera desarrollo narrativo en la región de *oc*, especialmente si tenemos en cuenta las palabras que Cluzel lanza al respecto:

À notre avis, la disparition presque totale de la littérature narrative d'oc a pour cause l'opinion qui va se faire jour, dès le XIII<sup>e</sup> siècle, et suivant laquelle la langue du Midi, supérieure à sa sœur d'oïl en fait de poésie lyrique, lui est inférieure dans la plupart des autres domaines (1957 : 169).

Sea como fuere, nos queda claro que los trovadores de la región meridional de Francia tenían conocimiento no ya sólo de los protagonistas de nuestra leyenda, sino de muchos otros aspectos que la componen (el dolor de los amantes cuando se ven separados, el momento en que Tristán se disfraza de loco, el poder del filtro, etc.), incluso algunos muy concretos ( la alusión a las dos camisas, sólo presente en la versión de Eilhart, como símbolo de virginidad en Rimbaut d'Orange). De ello se desprende que, muy posiblemente, ya debía circular una versión escrita y bastante elaborada del *Tristán*. De otra forma sería muy difícil, por no decir imposible, explicar la existencia

de un cúmulo tan grande de alusiones, a veces, muy específicas, del *Tristán* por parte de los trovadores del Mediodía francés. Si ellos mismos comparan sus sentimientos con los de Tristán es porque el público ya debía ser conocedor de la trayectoria del héroe y de sus amoríos con Isolda la Rubia.

En otro orden de ideas, Gerritsen y Van Melle (1993: 279) hacen más extensa aún la cuestión de la *intertextualidad* cuando añaden que también el propio Dante menciona al *personaje* de Tristán al condenar su pecaminosa conducta adúltera en la *La Divina Comedia*, más concretamente en el canto V. En él, Tristán es lógicamente enjuiciado junto con otros pecadores de la carne y del ardor sexual y es condenado a permanecer en los infiernos:

Comprendí que a tal clase de martirio  
los lujuriosos eran condenados,  
que la razón someten al deseo  
(...)  
A Elena ve, por la que tanta víctima  
el tiempo se llevó, y ve al gran Aquiles  
que por amor al cabo combatiera;  
ve a Paris, a Tristán.>>Y a más de mil  
sombras me señaló, y me nombró, a dedo,  
que Amor de nuestra vida les privara  
(Dante Alighieri, 1999: 105).

Tal y como Laffont-Bompiani (1990: 529) señala, a partir del siglo XIII comienzan a clarificarse y determinarse las distintas versiones del *Tristán* a lo largo y ancho del continente europeo. Al mismo tiempo, empiezan a añadirse episodios secundarios o a cambiar una materia que llegará a extenderse hasta el siglo XX. La leyenda se convierte en una vía a través de la cual se pueden canalizar las nuevas preocupaciones de nuestro tiempo. Tal será el caso de Cocteau con su célebre drama *L'Éternel Retour*, frente a otros autores como Bédier, cuya única preocupación es la de compilar las primeras versiones medievales de la leyenda aparecidas en Francia en una reactualización bastante conservadora de la misma. En cualquier caso, empezaremos remontándonos al siglo XIII para ver todo un haz de *relaciones intertextuales* en continua diacronía y mutación para lo que, a través de la gestación legendaria, termina convirtiéndose en mito literario del hombre moderno.

Famosos son por su tratamiento del *Tristán* en el panorama de la literatura en Italia el *Tristano Ricardiano* y el *Tristano Corsiniano*, ambas del siglo XIII. También podríamos citar la obra de Rustichello de Pizza, escrita en 1271 y titulada *Meladius*. Sobre el tema del *Tristán*, Giovanni de Cignardi compone dos poemas ya en el siglo XV

y Dante, como hemos visto, previamente ya había recogido breves matices de nuestra leyenda en su *Divina Comedia*, al tiempo que lo hace Petrarca en su obra *Triunfos*. Como podemos apreciar, la difusión del *Tristán*, poco después de su gestación literaria en suelo galo, es muy profusa en Italia, especialmente en los últimos siglos del medievo y en la época renacentista:

From the beginning of Italian Literature, the Tristan legend, especially in its early French literary versions, has appealed to the imagination of Italy's popular and erudite writers, its listening and reading public. From the 13<sup>th</sup> to the 16<sup>th</sup> centuries the French texts were very much in demand, and Italian *volgarizzamenti* (rewritten versions in Italian, some more, some less faithful to the originals) appeared in significant numbers (Weaver, 1978: 5).

Dejando de lado la influencia del *Tristán* en Italia, en España aparece *El Cuento de Tristán de Leonis*. Se trata de una versión fragmentaria del *Tristán en prosa*.

Desde luego, la tradición del *Tristán* en España ha sido menos cuantiosa que en Italia y presenta una interpretación más libre de la materia. De hecho, Sharrer (1979: 38), en un estudio comparativo entre las versiones italianas y las españolas, llega a afirmar que los textos italianos podrían haber sido considerados como un estado intermedio entre las versiones francesas y las españolas. No perdamos de vista, desde luego, que la entrada del *Tristán* en la literatura castellana no fue directa, sino que, previamente, pasó por el filtro de la literatura catalana (Sharrer, 1979: 41). De hecho, Campa (1981-2: 60) indica que la familiaridad con el ciclo bretón en la tradición poética catalana y portuguesa es mucho más evidente que en la tradición castellana. Es más, el mismo Campa (1978: 37) ya había especificado que las alusiones al *Tristán* o al ciclo bretón, en general, son muy poco frecuentes, por no decir inexistentes, antes del siglo XIV en España y, más concretamente, en la región de Castilla.

Otros poetas provenzales y franceses, aparte de los que aquí hemos mencionado, también aluden a la leyenda. Tal es el caso de Thibaldus con el *Roman de la Poire* del siglo XIII, mientras que en Alemania, poetas como Heinrik von Veldeke, de finales del siglo XIII, y Bernberg von Horheim, también de la misma época, han continuado difundiendo la inagotable materia tristaniana.

Marchello-Nizia marca con respecto al siglo XIII la presencia de una escisión o segunda generación de *relatos* del *Tristán*, distinguiéndose esta segunda etapa por un marcado sabor cortés y, sobre todo, artúrico (de ahí, por ejemplo, el *Tristán en prosa*) que dará pie a un incipiente proceso de europeización y de mundialización del mito de *Tristán e Isolda*:

Dès le premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle était apparu une <<seconde génération>> des récits tristaniens, des romans, en prose ceux-là, qui insérait l'histoire des amants dans le cadre bien plus vaste du monde arthurien; dans ce *Tristan en prose*, Tristan devenait l'un des plus valeureux chevaliers de la Table Ronde, et Yseut était comparée à Guenièvre. Ce renouvellement transformait le récit initial, dans sa forme aussi bien que dans sa signification. Cette nouvelle vision <<arthurianisée>> qui sans doute correspondait mieux aux idéaux du XIII<sup>e</sup> siècle devait connaître jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle un succès continu dans l'Europe entière et donna lieu à des adaptations en allemand, anglais, italien, espagnol, portugais, russe, tchèque, grec, (...) (1995 : xiii).

En el siglo XV, y más concretamente, en su segunda mitad, hacia 1470, aparece en Inglaterra la obra de Thomas Malory *Morte d'Arthur*. En ella, el autor se centra en las desgracias de Ginebra y Lanzarote, pero, dado el contexto artúrico en el que la obra se ve envuelta, Malory no puede sustraerse a hacer mención al *personaje* de Tristán. Lo somete a todo tipo de pruebas tradicionales y le hace pasar un sinfín de peligros, pero, al mismo tiempo, introduce una nueva variante que contradice, en buena medida, el bagaje de la leyenda. En este caso, el autor de *Morte d'Arthur* libera a Tristán de las fatídicas garras de una muerte trágica. También a finales del siglo XV aparecen nuevas versiones de la leyenda. Así, entre 1484 y 1498 encontramos un *Tristan et Iseut* basado en la primitiva versión del alemán Eilhart von Oberg, aunque un tanto vulgarizado.

A principios ya del siglo XVI, Hans Sachs deja inconcluso su drama titulado *Tristan mit Isolde* (1533) o más en detalle *Von dem strangen Lieb Herr Tristant mit der schönen Königin Isalden*. Se trata de una obra de corte moral cuya única pretensión es alertar al público de la época de los peligros que conlleva el adulterio. Podría decirse, por lo tanto, que en el siglo XVI la materia tristaniana aún continúa de moda. De hecho, el *Tristán en prosa* conocerá varias reediciones entre 1489 y 1533 (Gerritsen y Van Melle, 1993: 279). A su vez, es lógico que la materia empiece a metamorfosearse y a adaptarse a los cánones de una época eminentemente renacentista. Tal será el caso de la versión de Jean Maugan, *Le Premier Livre du Nouveau Tristan de Leonnois, Chevalier de la Table Ronde et d'Yseut Princesse d'Yrlande, Royne de Cornuaille* (1554), con la que, según Lods (1960: 108), el autor pretende ennoblecer el *Tristán* medieval, sirviéndose de una nueva elocuencia. En este intento de rejuvenecer el *Tristán* encontramos, incluso, alguna que otra reminiscencia rabelesiana, pero no por ello hemos de acusar a Maugin de desfigurar el modelo inicial o de no saber explotar las posibilidades del viejo romance. Lods afirma muy pertinentemente al respecto que la tentativa de Maugin podría calificarse como “un moyen de maintenir vivante une œuvre

dont il avait reconnu l'importance et dont il avait pressenti qu'elle pouvait être de tous les temps" (1960:116).

Por estas mismas fechas (siglos XV y XVI) surgen en el ámbito de la literatura italiana dos nuevos *relatos* del *Tristán*: un primero titulado *La Battaglia di Tristan e de la Reina Isotta* (1492), en la que Sir Galahad y Sir Lancelot logran rescatar a Tristán de las garras de la muerte. Como podemos constatar, pese al transcurso de los siglos será común que, en las nuevas versiones, el *Tristán* siga conservando ciertas constantes tales como la inserción de la leyenda en un contexto eminentemente artúrico. Sin embargo, también empezará a ser normal la implantación de variantes en la dinámica de la acción. Es lo que ocurre con el segundo de los *relatos* pertenecientes a la literatura italiana del siglo XVI. Nos estamos refiriendo a *L'innamoramento di messer Tristano e madonna Isotta* (1520), en el que Isolda sirve deliberadamente el filtro de amor a Tristán.

Los dos siglos siguientes, es decir, el siglo XVII y el XVIII son poco fértiles para el desarrollo literario de nuestra leyenda, hasta el punto de no encontrar producción alguna del *Tristán*. Sobre este periodo de inactividad literaria que conoce la materia tristaniana hasta que en el siglo XIX vuelve a ser retomada, Gerritsen y Van Melle apuntan: "After the end of the 16<sup>th</sup> century enthusiasm for the Tristan story waned – apart from the Count of La Vergne de Tressnan's *Tristan de Leonois* (1780)- and was not rekindled until the time of the Romantics" (1993: 280).

A partir del siglo XIX, fecha en el que se inscribe el periodo romántico, para el que el *Tristán* será un caldo de cultivo artístico y, sobre todo, literario idóneo, la leyenda empieza a resurgir con gran fuerza hasta llegar a nuestros días. En esta nueva reelaboración tardía del *Tristán*, Sir Walter Scott es uno de los pioneros en trasladar los motivos y temas del *Tristán* a su producción literaria. Así lo pone de manifiesto en *The Betrothed* (1824), obra que conserva la constante del amor fatal de los protagonistas, aunque incluye la sorprendente variante de un desenlace feliz. Por otro lado, la literatura inglesa estuvo tremendamente fascinada por la célebre leyenda de los amantes de Cornualles a lo largo del victorianismo. Así, Matthew Arnold pone de relieve el declive del héroe, es decir, de Tristán, en su poema *Tristan and Iseut* (1852). En él, Arnold nos describe a Tristán, situándolo en Gran Bretaña, herido y rememorando el pasado con la nostalgia de quien recuerda una etapa mejor, rasgo típico del romanticismo, como de sobra es sabido. Otro de los autores que han querido reflejar en su literatura los avatares de los amantes de la leyenda de Cornualles ha sido Lord Tennyson. Concretamente, el autor inglés, en *The Last Tournament*, cuenta cómo Tristán regresa a Cornualles para



intentar mitigar los celos de su amada con la música de su arpa, pero, cuando, tras haberlo conseguido, Tristán obsequia a Isolda y la adorna con un collar que ganó en un trofeo, un bárbaro rey Marco revienta la cabeza del héroe en pedazos. Por otro lado, ya a finales de siglo, siempre refiriéndonos al ámbito de la literatura inglesa, Algernon Swiburne escribe *Tristan of Lyonesse* para esbozar la imagen de una pareja de amantes dignificada, pero tiranizada por el cruel destino, que se resigna a la pasión y a la muerte que emana de la poción de amor. Más que insertar la historia en un contexto artúrico, del que, por supuesto, también se va a hacer eco, a Algernon le interesan, ante todo, los diferentes matices que componen y caracterizan una pasión tan humana como ha sido la de los amantes de Cornualles.

En Alemania, por otra parte, a principios del siglo XIX y en la década de los treinta, dos autores, August Willen Schegel (1800) y Karl Inmermann (1831), empezaron a escribir dos grandes poemas épicos, inspirándose en la magistral versión del poeta alemán Gottfried von Strassbourg, pero, dado lo ingente de sus pretensiones en ambas epopeyas, nunca llegaron a ser terminadas. En el caso de Inmermann convendría destacar que se introducen nuevas variantes a la trama presentada a principios del siglo XIII por Gottfried. En este sentido, por ejemplo, el poder mágico proveniente del filtro de amor queda anulado por la intervención del poder divino y los amantes, lejos de seguir buscando su unión y mantener su amor, como ocurría en las versiones medievales de Béroul o Eilhart, deciden libremente renunciar el uno al otro.

En cualquier caso, hemos de reconocer que la máxima eclosión del *Tristán* se va a producir en el siglo XX, ya no sólo con la influencia de las distintas versiones medievales, sino por el tremendo impacto de la interpretación que Richard von Wagner llevara a cabo con su ópera *Tristan und Isolde* en la segunda mitad del siglo XIX.

Muy a principios de siglo, en el año 1900 para ser más precisos, aparece el *Tristan et Yseut* de Joseph Bédier, tratándose de un intento de reconstrucción de la *estoire* o supuesta historia primitiva de la que nos hablan autores como Béroul, pero en este afán de reconstruir la lejana historia, Bédier la adapta, sobre todo, formalmente, a las nuevas exigencias y demandas del público del siglo XX. Por ello, Bédier no es tanto el traductor al francés moderno de las versiones medievales (Béroul o Thomas) como un nuevo poeta que da a conocer la vieja leyenda de *Tristán e Isolda* a los lectores contemporáneos en toda su amplitud, aspecto del que estaban privadas las versiones medievales francesas, si no se tiene en cuenta el *Tristán en prosa*. Es más, su obra, según ha apuntado Gallagher (1980: 3), no va tanto dirigida a un público académico

concreto, sino, más bien, al lector general, profano. Bédier intenta llenar los vacíos que, por los estragos del tiempo, habían dejado las dos versiones francesas del siglo XII entre el público francés. En su prefacio a la obra de Bédier, Paris apunta a este respecto:

M. Joseph Bédier est le digne continuateur des vieux trouveurs qui ont essayé de transvaser dans le cristal léger de notre langue l'enivrant breuvage où les amants de Cornouailles goûtèrent jadis l'amour et la mort, telle que, sortie des profondeurs du rêve celtique, elle ravit et troubla l'âme des Français du douzième siècle, il s'est refait, à force d'imagination sympathique et d'érudition patiente, cette âme elle-même, encore à peine débrouillée, toute neuve à ces émotions inconnues, se laissant envahir par elles sans songer à les analyser, et adaptant, sans y parvenir complètement, le conte qui la charmait aux conditions de son existence accoutumée. S'il nous était parvenu de la légende une rédaction française complète, M. Bédier, pour faire connaître cette légende aux lecteurs contemporains, se serait borné à en donner une traduction fidèle. La destinée singulière qui a voulu qu'elle ne nous parvînt que dans des fragments épars l'a obligé de prendre un rôle plus actif, pour lequel il ne suffisait plus d'être un savant, pour lequel il fallait être un poète (1924 : i-ii).

En cualquier caso, Bédier presenta en su versión una clara preferencia por la obra de Thomas, aunque, de manera extraliteraria, también se muestra sensible al deseo de morir por parte de los amantes que aparece en la ópera de Wagner.

No podemos decir que la obra de Bédier supusiera un hito literario, pero, desde luego, está claro que inauguró la serie de adaptaciones en prosa que se llevarían a cabo durante todo el siglo XX, adaptaciones entre las que cabría destacar, ya no sólo entre el panorama francés, las de Louis (1972), Yllera (1984) o Cazenave (2000).

En lo que respecta al género dramático, el siglo XX también ha sido rico en adaptaciones teatrales (Gerritsen y Van Melle, 1993: 281). Podríamos citar las obras de Louis K. Anspacher (1904), J. Comyns Carr (1906), Ernst Hardt (1907) con su drama *Tantris de Narre*, Emil Ludwing (1909), Michael Field (1911), Martha Kinross (1913) con su obra *Famous Tragedy of the Queen of Cornwall at Tintagel in Lyonesse*, de la que posteriormente Ruthand Boughon, al igual que hiciera Richard Wagner con la versión de Gottfried von Strassbourg, elaboraría una ópera titulada *The Queen of Cornwall*, estrenada en el festival de Gastonbury en 1924. Finalmente, otros autores que también han realizado versiones dramáticas de la leyenda han sido John Mansfield (1927) y John Todhunter en ese mismo año.

Igualmente, la materia relativa al *Tristán* ha conocido una incursión más que considerable en la narrativa del siglo XX. Entre los novelistas que, de una forma u otra, han retomado la leyenda, Gerritsen y Van Melle (1993: 281) hacen mención de John Erskine (1932), Hannah Closs (1940), Albert Cohen (1968) con *Belle du seigneur*, Ruth

Schirmer-Imhoff (1969), Rosemary Sutcliff (1971), María Kuncewiczowa (1967), Günter de Bruyn (1975), D. M. Meany (1985) con *Iseut. Dreams that are done* o Diana L. Paxton (1988) con *The White Raven*.

Finalmente, en lo que respecta al ámbito de la poesía, una vez más ha sido considerable también en este campo el desarrollo del mito de *Tristán* (Gerritsen y Van Melle, 1993: 281). Entre los autores más destacables podríamos citar a Friedrich Rückert, Martha Austin, Albert Rausch, Laurence Binyon, E. A. Robinson, Frank Kendon, Ken Smith o Brian Fawcett, por sólo hacer mención de los más destacados.

Únicamente hemos establecido un panorama general de lo que abarca la cuestión de la *intertextualidad*, entendida de manera diacrónica, a lo largo y ancho del continente europeo, en lo que respecta a la leyenda del *Tristán*. Desarrollar más en detalle y con mayor profundidad esta cuestión sería una tarea que, por nuestra parte, exigiría más tiempo y espacio. En cualquier caso, esta dilatada mención de autores y obras en el panorama de la literatura europea y mundial nos ha permitido dar cuenta de que el *Tristán* se ha convertido en un mito inagotable, ya no sólo a nivel literario, como hasta ahora hemos podido constatar, sino también, y lo que es mucho más importante, a nivel artístico y cultural, aspecto que da perfecta cuenta de la globalización del *Tristán*:

Séduction d'un récit qui parle d'amour et de mort, et qui surtout allie les deux, faisant de la mort des amants l'assomption de leur passion; schème fondateur de l'amour romanesque et de son avatar, l'adultère bourgeois; ou encore subversion des valeurs de la société féodale aussi bien que de celles de la courtoisie; on a expliqué de bien des façons la fascination qu'a exercée ce récit. Depuis le Moyen Âge, on n'a rapporté sous des formes différentes -traduction ou adaptations romanesques, pièces de théâtre, opéras ou films- l'histoire de ces amants (Marchello-Nizia, 1995 : xiv).

Es más, ya el propio Gottfried von Strassbourg se adelantaba, en los albores del siglo XIII, al enorme e inmensurable éxito de una historia que ni dejará de conocer adeptos a lo largo del tiempo ni cesará de metamorfosear su apariencia y contenido dentro de los diferentes dominios artísticos en los que se inserta. Nos gustaría recordar las bellas palabras del autor alemán sobre la inmortalidad de la historia, totalmente paralela a la inmortalidad de los amantes convertidos en árboles cuyas ramas tienden a entrelazarse:

Ils ont beau être morts depuis longtemps, leur nom charmant continue de vivre, et leur mort vivra longtemps encore, à jamais pour le bien de ce monde, et donnera la loyauté à qui aspire la loyauté, la gloire à qui aspire la gloire. Il en est ainsi que leur mort ne cessera d'être pour nous vivante et neuve. Car partout

où l'on entendra lire l'histoire de leur attachement, de la perfection de loyal attachement, de leur bonheur, de leurs grandes souffrances.  
Ce sera le pain de tous les nobles cœurs. Ainsi leur mort à tous deux restera vivante. Nous lirons leur vie, nous lirons leur mort, et ce nous sera plus doux que le pain (...) (Gottfried von Strassbourg, 1995 : 392).

Finalmente, y dejando de lado el estudio de la *intertextualidad*, nos gustaría abordar, aunque muy brevemente, la incursión del *Tristán* en otros dominios como ha sido el musical, el cinematográfico o, incluso, el iconográfico. En todos ellos profundizaremos, a continuación, en mayor o menor medida.

Dentro del dominio iconográfico<sup>165</sup>, desde la Edad Media se han venido reflejando diferentes aspectos y motivos de la leyenda en gran cantidad de cofres, ilustraciones, miniaturas, capiteles, cuadros, medallones, etc., hasta nuestros días, ya que los distintos artistas no han podido verse sustraídos ante la posibilidad de plasmar e inmortalizar la belleza de los amantes o de los momentos más relevantes de la leyenda, como son el viaje en barco, el momento en que Tristán e Isolda ingieren la poción de amor, la cita espiada de los enamorados, el episodio de la gruta de amor con la espada separando el cuerpo de los amantes o, incluso, la *escena* del juramento ambiguo. Claros ejemplos son el cofre del siglo XIII conservado en el Museo de l'Hermitage de Leningrado, en el que se aprecia la imagen de Brangene ofreciendo el filtro de amor a los amantes o el capitel de la Misericordia de Chester, perteneciente ya al siglo XIV, en el que podemos contemplar la *escena* de la cita espiada de los amantes. Esta misma *escena* también se encuentra recogida en el Museo Metropolitano de Nueva York, en un cofre de marfil del siglo XIV. Vemos, pues, que la Edad Media ha sido un periodo profuso en lo que respecta a la elaboración de grabados con las *escenas* más significativas que ilustran la historia de amor de Tristán e Isolda. Sin embargo, decir que el dominio iconográfico ha quedado restringido al medievo sería reducir a la sincronía la pervivencia de un mito. En efecto, en la actualidad se conservan pruebas del poder iconográfico del *Tristán*. Así se aprecia, por ejemplo, en el medallón en el que Salvador Dalí inmortalizó el rostro de los amantes, conservado en la colección privada de sus herederos. En el ámbito de lo pictórico, también encontramos manifestaciones que recogen el amor sensual y prohibido de la joven pareja (Gerritsen y Val Melle, 1993: 283). Un buen ejemplo que así lo ilustra lo encontramos en el lienzo de Dante

---

<sup>165</sup> Toda la información sobre iconografía medieval proviene de la edición del *Tristán* de Payen (1989) y, más concretamente, de las ilustraciones que ésta presenta antecediendo el *prólogo* de su edición.

Gabriel Rossetti titulado *Sir Tristan and la Belle Yseut drinking the love potion* (1867), actualmente conservado en la Galería de Arte Cecil Higgins.

En lo que respecta al dominio de la música, la incursión del mito del *Tristán* ha sido igualmente sorprendente, de manera especial dentro del género de la ópera, al compartir con la leyenda su carácter sublime. Sin duda alguna, la manifestación más importante en este sentido ha sido la ópera de Richard von Wagner, terminada en 1859 y estrenada en Munich seis años después, es decir, en 1865. La obra de Wagner sobresale, sobre todo, por haber simbolizado de manera magistral el sentimiento de lo trágico del ser humano en íntima conexión con la relación amorosa. No en vano Cardona define la ópera de Wagner diciendo: “Así produjo su *Tristán e Isolda*, símbolo del amor trágico, realizado por la magia de la música, que llega a alturas hasta entonces no conseguidas en aquel preludio tan famoso, una de las páginas sinfónicas más bellas de toda la historia de la música” (1999: 11).

Wagner se basa en la versión de Gottfried von Strassbourg, aunque influido en gran medida por las ideas de Schopenhauer y el pensamiento budista (Gerritsen y Van Melle, 1993: 280). El drama en ópera se compone de tres actos: el primero se centraría en la poción de amor, el segundo pondría de relieve la vida de los amantes en el bosque y el tercero nos describiría su muerte. Wagner sigue con bastante fidelidad la historia del poeta alemán, pero introduce algún que otro matiz para tergiversar la leyenda. Nos referimos, por ejemplo, al momento en el que Isolda intenta envenenarse para no contraer matrimonio con el rey Marco. Igualmente, en la ópera se hace mención a dos filtros, uno de muerte y otro de amor. Isolda quiere beber el filtro de la muerte junto a Tristán para vengarse de él, pero Brangien ha cambiado hábilmente los filtros. Así pues, lo que en la leyenda fuera fruto del azar o la fatalidad, la ópera de Wagner lo convierte en un acto volitivo por parte de la doncella de Isolda. A su vez, Wagner suprime el carácter épico de la leyenda, porque, según afirma Curtis (1983: 4), el célebre compositor pensaba que los temas históricos o políticos restaban contenido emocional a la historia. La finalidad de suprimir el elemento bélico es la de conseguir, entonces, que el público centre en mayor medida su atención en aquellas *escenas* en las que la pasión torna en un impulso fatal que dota la obra de un mayor sentido trágico:

Wagner définit par ces mots le sujet de son drame; c'est l'amour fatal qui mène à la mort. C'est sur cet unique objet qu'il a concentré tout l'intérêt. Il a supprimé toute la partie épique de la légende. C'est à peine s'il a laissé subsister les faits qui peuvent être considérés comme le support indispensable de l'action morale, et sans lequel le drame reste obscur. En même temps, il a approfondi la passion

elle-même et lui a communiqué le mouvement dramatique. Tout en lui laissant le caractère d'une impulsion fatale, il lui a restitué, pour ainsi dire, quelque chose d'humain (Bossert, 1902 : 241).

Sin embargo, el énfasis en lo trágico se canaliza en su ópera a través del continuo deseo de morir que emana de los propios amantes, mientras que en las diferentes versiones literarias medievales, podíamos apreciar cómo ambos jóvenes se apegaban firmemente a la vida. Tal es, por ejemplo, el caso de la versión de Béroul (Tristán huye saltando de la capilla para librarse del castigo mortal que le espera e Isolde pide clemencia a Marco cuando éste quiere quemarla en la hoguera). Volviendo a la ópera de Wagner, la muerte o, más concretamente, el deseo de morir por parte de los amantes se convierte en una redención para los jóvenes después de haber ingerido el filtro:

Entonces, dice el propio Wagner en el programa al preludio de *Tristán e Iseo*, el anhelo, las delicias y las miserias del amor despertaron infinitos en sus almas; mundo, poder, gloria, esplendor, honor, caballerosidad, fidelidad y amistad, todo, en fin, desvaneciéndose como un sueño. Sólo una cosa sobrevivió aún; el anhelo, el inextinguible anhelo, deseo reengendrado eternamente, sed ardorosa y consumación; y como rendición única; morir, dormir, no despertar jamás (AA. VV, 1928: 798).

En definitiva, la ópera de Wagner, *Tristan und Isolde*, es más bien una representación bastante subjetiva de la leyenda medieval del *Tristán*. La interpretación que Wagner da a su ópera no guarda mucha conexión con la historia tradicional de los amantes de Cornualles. La extremada libertad con la que Wagner interpreta la historia ha hecho que Curtis llegue a afirmar: “Wagner’s *Tristan und Isold* cannot and must not be taken in any way as representative of the Tristan legend, either as regards the action or the spirit of the story” (1983: 12). Tal afirmación nos parece un tanto radical. Es lógico que, a medida que pasa el tiempo y en función del momento en que nos encontremos, de la ideología particular del artista, del movimiento o corriente en que se encuadra la obra e, incluso, del tipo de manifestación artística por la que se opta, la leyenda reciba una u otra interpretación. Thomas o Gottfried, como ya hemos visto, difieren sobremanera de Béroul o Eilhart, en principio más apegados a la versión primigenia. Como sabemos, estos escritores componen más o menos al mismo tiempo sus versiones y, sin embargo, están llenas de matices que las hacen obras diferentes. El que un autor haya tintado su obra con una ideología (por ejemplo, Thomas con la *cortesía*) no quiere decir que su texto no represente al *Tristán*. Es más, nadie hablaría hoy en día del *Tristán* sin que le venga a la mente la versión de Thomas, por seguir con

el mismo ejemplo. Si trasponemos lo dicho al ámbito de la ópera, Wagner, sin duda alguna, nos parece el mejor representante musical de la leyenda de *Tristán e Isolda*, salvando, por supuesto, las múltiples diferencias que podamos encontrar con la leyenda originaria.

Hemos de señalar que, a lo largo del siglo XX, se han creado otras óperas en torno a la leyenda, debido, en gran medida, ya no tanto al interés directo en las obras literarias, sino a la ópera con la que Wagner inaugurara la tradición musical del *Tristán*. En este sentido, Frank Martin preparó un concierto, tomando como punto de partida la obra de Bédier, bajo el título *Le Vin Herbé* en 1942 y, poco tiempo después, en 1948, elaboró una ópera titulada *Der Zanbertrank*. Más cercanos a los tiempos actuales podríamos mencionar a Gilian Whitehead, con su ópera *Tristan and Isolt* (1978) y a Timothy Porter, con *Tristan and Essylt*, estrenada sólo dos años después.

Finalmente, otro de los dominios artísticos que han dado expresión al mito medieval del *Tristán* ha sido el cine. Una de las primeras películas del cine francés<sup>166</sup> en transponer la historia medieval, basada en el guión de Jean Cocteau y dirigida por Jean Delannoy en 1943, fue *L'Éternel Retour*. Dicha película se podría interpretar como una de las manifestaciones más libres y transgresoras del *Tristán*, ya que transpone la leyenda medieval al ámbito del siglo XX, cambiando la identidad de los *personajes* y llevando el sentido de lo épico a los problemas del hombre moderno. Marchello-Nizia nos dice la respecto: “En 1944, sur un scénario de Jean Cocteau, le cinéaste Jean Delannoy filme *L'Éternel Retour*, un Tristan et Iseut transposé dans le monde du XX<sup>e</sup> ou Tristan s'appelle Patrice, Iseut Nathalie, Iseut aux Blanches Mains Nathalie II, la Brune et Caherdin, son frère, Lionel” (1985: 181).

Quizá, buena parte de lo épico de la leyenda haya quedado ridiculizado en lo que Cocteau concibe como una versión moderna de un mito que se desarrolla en un presente atemporal (de ahí el título tan significativo de *L'Éternel Retour*), en el que se usa la electricidad para iluminarse y la gente se desplaza en coche o en lancha motora. El conjunto de la leyenda cede, a veces, al hieratismo y a una frialdad relativa (por ejemplo, buena parte del final grandioso constatable con la muerte de los amantes se pierde en la transposición cinematográfica), pero también cuenta con momentos

---

<sup>166</sup> Según Guiguet (1991: 118), existían en Francia dos versiones cinematográficas anteriores a las de Cocteau: una de 1909, interpretada por Paul Capillani y Stacia Napierkowska y de la que desconocemos el nombre de su director y otra más tardía, de 1920, de Maurice Mariaud, aunque adaptada por Franz Touissant y Jean Louis Bouquet, con Silvio de Pedrelli y Andrée Lionel como protagonistas que encarnan a los amantes.

climáticos de gran fuerza, como son las *escenas* en las que se nos presenta al maléfico Achille (el enano Frocín en Bérroul o Melot en Gottfried von Strassbourg) y al propio Marco (*personaje* transferido en la película bajo la imagen de un señor feudal y terrateniente). En otro orden de ideas, resulta digno de mención el velado trasfondo de promiscuidad bohemia en la que se ve envuelto el protagonista, Patrice (Tristán en la leyenda), cuando se aleja de su amada Nathalie la Blonde (Isolda la Rubia) y se marcha con su amigo Lionel y la hermana de éste, Nathalie la Brune (Isolda de las Blancas Manos), ya que ambos parecen vivir una relación incestuosa.

En definitiva, estamos ante una transposición del mito metamorfoseada por los complejos del hombre del siglo XX y, quizá, por los propios problemas de Cocteau. Sin embargo, el éxito de la película en la Francia ocupada durante la Segunda Guerra Mundial fue inmenso, lo que prueba una vez más la inmortalidad del mito a través de sus continuas expresiones artísticas, unas expresiones de las que vive y se nutre para hacerse eterno. Nos gustaría hacer mención, en este sentido, de las iluminadoras palabras de Guiguet:

Le succès du film à sa sortie sur les écrans en octobre 1943 est immense. Les garçons veulent tous porter un pull jacquard comme le héros et les filles imitent la chevelure blonde et lisse de l'héroïne, une manière d'affirmer combien ils se reconnaissent en eux. Le but des auteurs semble pleinement atteint; redonner jeunesse et pertinence à une histoire qu'on aurait pu croire usée (1991 : 119).

Ya en la década de los setenta surgen nuevas expresiones cinematográficas del mito. Tal es el caso de *Tristan et Yseut* de Yvain Lagrange, versión calificada de *anti-Tristán* por la crítica (Payen, 1979: 52), dado el eminente carácter paródico y estridente, la ruptura con la *narración* e, incluso, las reivindicaciones feministas que la película presenta y que, a priori, hacen de ella más bien un producto desmitificador, según ha querido ver, en un principio, Payen. Nosotros no lo creemos así. Volvemos a hacer mención del mismo argumento que hemos utilizado cuando nos referíamos a la ópera de Wagner. Las transgresiones, de mayor o menor importancia, que el *Tristán* ha ido conociendo, han sido una de las constantes esenciales de la evolución diacrónica de este mito. Además, valiéndonos del anterior argumento, en virtud del cual la película desmitificaba al *Tristán*, cualquiera de sus versiones, incluso la de los mismos Bérroul o Thomas d'Angleterre, ya podrían ser calificadas de *Anti-Tristán*, pues no ha habido autor, como hemos intentado ver a lo largo de este capítulo, que no haya querido reflejar su impronta personal a la hora de transponer el mito en obra literaria y artística.



Los cambios introducidos en esta versión cinematográfica atestiguan, más bien, que el mito continúa viviendo y enriqueciéndose cada vez más con sus múltiples transgresiones. De hecho, nos atreveríamos a decir que, sin estas adaptaciones o metamorfosis, el mito muy probablemente pasaría al olvido. Respetar la materia y no alterarla o transponerla ya es desmitificarla, pues supone ir en contra de la esencia de todo mito, su necesidad de perpetuarse y crecer a lo largo de los tiempos. A este respecto Paquette nos dice: “Le mythe, pourtant, vit de transformations et de métamorphoses; le film d’Yvain Lagrange est un de ces moments où le mythe « avance » sans pourtant « progresser »” (1987: 319).

En efecto, el mito del *Tristán* ha sido una entidad cambiante desde el origen de sus tiempos, lo cual nos invita una vez más a concebirlo en términos de pluralidad y no bajo una obra concreta y bien definida, un *Tristán* primigenio que hubiera dado origen a todos los demás. Al contrario, la materia tristaniana se ha convertido a lo largo de los siglos en el cado de cultivo perfecto para que todo el mundo cree su propio *Tristán*, tal y como ya hicieron hacia la segunda mitad del siglo XII y principios del XIII en Francia autores como Béroul o Thomas y en Alemania Eilhart von Oberg o Gottfried von Strassbourg. En este sentido, cabría entender la película de Lagrange como un elemento más a la hora de configurar la historia artística del mito: “La narration n’est pas figée une fois pour toutes. Il n’existe pas d’archétype *ne varietur*. Tout le monde a le droit, et d’abord Yvain Lagrange, d’inventer son propre *Tristan*” (Payen, 1979 : 52).

Finalmente, nos gustaría acabar este recorrido cinematográfico haciendo mención a la obra de François Truffaut, *La femme d’à côté*, estrenada en 1981 y protagonizada por Gérard Depardieu y Fanny Ardant. Se trata de una nueva versión metamorfoseada del mito, situando una vez más a sus protagonistas, bajo nuevas identidades, en el mundo actual (la historia se sitúa en la década de los ochenta), un mundo que, del mismo modo que ocurriera ya en la Edad Media, describe la pasión de los amantes como un sentimiento prohibido cuya única vía de escape será la muerte. El mito se diluye, pues, en los *personajes* de Bernad y Matilde, pero resurge con nueva fuerza y vigor en la pasión devoradora que entre los dos existe, una pasión de naturaleza exaltada, violenta y tumultuosa, como lo fuera durante el medievo la de Tristán e Isolda. La referencia más directa al *Tristán* (concretamente al *Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France) aparece en la voz en *off* que habla por momentos a lo largo de la película, ya que, cuando los dos amantes mueren, confiesa que, si debiera elegir un epitafio para sus tumbas, éste no podría ser otro que “ni avec toi, ni sans toi”, calco perfecto del “ni vous

sans moi, ni moi sans vous” de Marie de France. Sin embargo, la película de Truffaut nos parece mucho más trágica que la historia de Tristán e Isolda. Nos gustaría terminar mencionando las palabras de Toury, tremendamente esclarecedoras al respecto: “Pour Tristan et Iseut, c’est la vie s’ils sont ensemble et la mort s’ils sont séparés; pour le couple moderne, c’est la mort de toute façon” (2000: 312).

## **CAPÍTULO VII**

### **ANÁLISIS NARRATOLÓGICO II (VERSIONES EPISÓDICAS: FOLIE DE BERNE, FOLIE D'OXFORD Y LAI DU CHÈVREFEUILLE)**

## **FOLIE DE BERNE**

## 1. LA CUESTIÓN DE LA ESTRUCTURA EN LA *FB*

Al igual que hemos hecho con las versiones y fragmentos de mayor longitud, el estudio de los *relatos* episódicos del *Tristán* seguirá el mismo orden. Por ello, empezaremos el estudio de la *estructura*, abordando la cuestión del *incipit* en el *relato*.

En la *Folie de Berne* el *incipit* cuenta con una presencia explícita: “Ci commence de Tristan” (1989: 248) (v. 1) [ Ici commence un Tristan], a diferencia de los fragmentos de Béroul o Thomas. Ello nos indica que lejos de encontrarnos ante una versión fragmentaria o mutilada, nos encontramos, antes bien, frente a una versión completa, pero episódica, pues se ciñe únicamente a narrar las aventuras y desventuras de Tristán en su intento de reunirse con Isolda, disfrazándose de loco para no ser reconocido por Marco y sus barones.

Profundizando más en la cuestión del *incipit* en la *FB*<sup>167</sup> hemos de decir que, dada su brevedad, queda desprovisto de cualquier finalidad de índole estética. Su único objetivo será el de comenzar el texto, ser su punto de partida. Sin embargo, resulta conveniente destacar que desde el conocimiento mismo de la obra, el lector ya es consciente de que se encuentra ante una materia plural, ante una historia que ya había debido conocer tratamiento literario. De ahí que se nos diga: “Aquí comienza un *Tristán*”. Teniendo en cuenta que la *FB* se sitúa cronológicamente a finales del siglo XII o principios del XIII (Marchello Nizia, 1995: XV), las versiones de Thomas, Béroul, Eilhart o el *Lai du Chèvrefeuille* serían ligeramente anteriores, por lo que debían estar lógicamente en la mente del autor de la *FB*, de ahí que desde el *incipit*, a través de lo que indirectamente se podría considerar un rasgo de *intertextualidad*, ya se esté haciendo hincapié en esta idea.

Acto seguido, nos encontramos en el *relato* con lo que, dentro del *esquema quinario*, sería la *situación inicial*. En ella, el *narrador* nos cuenta, siguiendo la técnica del *resumen*, cómo Marco castiga a Tristán porque éste le ha traicionado con su propia mujer. Para dramatizar aún más esta situación, el *narrador* cede la palabra a Marco, quien convoca una asamblea con la intención de prevenir a sus barones contra Tristán:

<<Seignor, fait il, que porrai faire?  
Mout me tomë a grant contraire  
Que de Tristan ne pris vengence:  
Sel me torne l’an a enfance.

---

<sup>167</sup> A partir de ahora nos referiremos a la *Folie de Berne* a través de las iniciales *FB*.

Foïz s'an est en ceste terre  
 Que je no sei o jamais querre,  
 Car mout l'avrai toz jorz salvé.  
 Se poise moi, por saint Odé...  
 ...se nos de vos lou puet parçoivre,  
 Faites lou moi savoir sanz faille.  
 Par saint Samson de Cornuaille,  
 Quel me randroit, gré l'an savroie  
 Et tot jorz plus chier l'an avroie."  
 (FB, 1989: 247-248) (vv. 18-30).

[<<Seigneurs, que vais-je faire? Je suis fort contrarié de ne m'être pas vengé de Tristán: mon échec prête à rire. Il s'est enfui quelque part en ce pays et je ne sais comment le capturer, car il m'échappe toujours. J'en suis fâché, par saint Odon...Si l'un de vous l'aperçoit, qu'il ne manque pas de m'en informer. Par saint Samson de Cornuailles, celui qui me le livrerait aurait droit à ma reconnaissance sans cesse acerve>>]

La *situación inicial* es diferente si la comparamos con la *FO*, ya que en esta última sólo cobra protagonismo Tristán, haciéndose así más incidencia desde el principio en el dolor del héroe, en su psicología interna y en el aspecto más trágico de la leyenda.

Acto seguido, nos encontramos con la *complicación* en el *relato*. En efecto, frente a la prohibición y amenaza que pesa sobre Tristán ante la posibilidad de regresar al reino de Cornualles para reunirse con Isolda, el joven decide no obedecer tan injusto mandato para él, arriesgando así su vida con el único fin de volver a disfrutar del amor que siente por la esposa de Marco, mujer que religiosa y socialmente le está prohibida. Empieza así un largo *monólogo reflexivo* en el que Tristán, en una tirada de 61 versos, planea su marcha a Cornualles disfrazado de loco, para no ser reconocido y poderse encontrar así con la joven muchacha.

En cuanto a la *dinámica de la acción*, lógicamente abarcaría desde el momento en que Tristán emprende su viaje hasta que, llegado a la corte de Cornualles y haciéndose pasar por loco, le recuerda al rey, a Isolda y a todos los asistentes, el amor que vivió con la reina desde el momento en que ambos ingirieron el filtro. Evidentemente, resultará la parte más dilatada de la historia y, a su vez, la más dramatizada, ya que la voz del *narrador* se diluye entre la voz de los *personajes* (Marco- Tristán- Isolda- Brangien), casi como si de una obra teatral se tratara. Tristán alude así al momento en que, herido por la lanza de Moroldo, conoce a Isolda, su hábil curandera, a su lucha con el dragón o al momento en que, debido al descuido de Brangien, ingiere el filtro con Isolda y se enamoran perdidamente, sin poderlo remediar. La *dinámica de la acción* en la *FB* evoca así, en un *relato* que cuenta con un total de

574 versos, las *escenas* principales del *Tristán*, *escenas* que se encuentran ausentes en Béroul o Thomas y de las que tenemos conocimiento, igualmente, por el empleo de la técnica de la *analepsis*. De todas formas, hemos de reconocer una mayor dilatación de la *dinámica de la acción* en la *FO*, ya que el empleo de la *analepsis* se hará mucho más acusado.

A lo largo de la *dinámica de la acción* Isolda irá mostrando su incredulidad y exasperación frente al discurso de Tristán, empeñado en hacerse reconocer a través de la continua evocación del tiempo pasado. Parece que nada de lo que escucha Isolda pueda hacerla entrar en razón y reconocer así a su amado. De este modo, si la palabra que evoca el recuerdo no basta para que Isolda corra a los brazos de Tristán, será preciso que en la *solución* se muestren pruebas materiales que avalen el testimonio del desesperado y desdichado joven. En efecto, la solución al conflicto se producirá cuando Tristán pida que le traigan a su perro Husdent y éste, hostil hasta entonces con todo aquel que se le acercaba, se deshaga en muestras de cariño hacia su dueño. Asimismo, la solución al conflicto se completará cuando Tristán muestre a Isolda el anillo que ella le regaló como prueba de su amor antes de separarse. Será justo en ese momento cuando Isolda, arrepentida, caiga en los brazos de Tristán:

<<Lasse, fait ele, tant sui fole!  
Hé! Mauvais cuers, por que ne font,  
Qant ne conois la rien el mont  
Qui por moi a plus tormant?  
Sire, merci! Je m'an repant.>>  
Pasmee chiet, cil la reçoit.  
(*FB*, 1989: 264) (vv. 545-550).

[<<Hélas, dit-elle, je suis folle! Ah! Coeur insensible, mérites-tu de vivre quand tu n'as pas reconnu l'être au monde qui a le plus souffert pour l'amour de moi? Pardon, seigneur! Je me repens.>> Elle a défailli dans les bras de Tristan]

La *complicación* también se dilata más en la *FO*. Isolda, no estando conforme con las pruebas de Husdent y del anillo, sigue sin creer a Tristán. Por ello será necesario que Tristán recupere su apariencia inicial y su auténtica voz para poder ser reconocido. Ello nuevamente refuerza el carácter más dramático de esta última versión.

En último lugar, la *situación final* hace referencia, aunque muy en breve, a la unión amorosa de Tristán y la reina. La extrema brevedad en la que se desarrolla esta *macroproposición narrativa*, al igual que en la *FO*, nos hace pensar que nos encontramos ante un final abierto. Aunque la brevedad del fragmento y la dilación que previamente ha existido en la *dinámica de la acción* justifican la precipitación de una

*situación final* que no llega a definirse o completarse, el hecho de encontrarnos con un final abierto podría responder también a la voluntad del *narrador* por hacer de este momento de unión erótica un acto intimista del que el lector pueda disfrutar en su imaginación. Se exigiría así una cooperación por parte del lector-auditor en lo que se ha de suponer el momento más climático del *relato*.

En la *FB* no hemos encontrado *cláusula* alguna que cierre el texto. Ello podría deberse a la brevedad con la que la versión se desarrolla, pues, aunque se supone que sólo se aborda un episodio muy concreto, la marcha de Tristán a la corte de Marco disfrazado de loco para unirse con la reina, indirectamente se reproducen buena parte de las *escenas* que constituyen el entramado del *Tristán*, como ya hemos podido constatar. Igualmente, el escaso protagonismo que adquiere el *narrador* en esta versión propicia la ausencia de *cláusula* en el *relato* y de ahí, también, que el *incipit* sea tan breve.

## 2. LOS PERSONAJES

Teniendo en cuenta una vez más la brevedad del *relato* y su carácter episódico, es lógico que asistamos a un proceso de reducción en el cómputo de *personajes* que normalmente desfilan por el *Tristán*. Concretamente, los *personajes* centrales en la trama de este *relato* son, sin duda alguna, los amantes, Tristán e Isolda, Marco y la fiel sirvienta, Brangien. Al lado de ellos aparece algún *personaje* secundario como Dinas o Husdent, el perro de Tristán, pero nada se nos dice de *personajes* tan relevantes como Gouvernal o el enano Frocín. Es difícil precisar si otros *personajes* como Isolda de las Blancas Manos o Kaherdin no aparecen por una voluntad de elisión en el *relato* o porque el *narrador* sólo focaliza la acción que transcurre en Cornualles. Nada sabemos de lo que ocurre fuera de la corte de Marco y, sin embargo, el *relato* comienza por presentarnos a Tristán en el exilio, es decir, lejos de Cornualles. Podríamos pensar que Tristán aún no ha conocido a Isolda de las Blancas Manos<sup>168</sup> o a su hermano Kaherdin, pero si tenemos en cuenta el momento en que se sitúa la *escena* de la locura en Eilhart von Oberg, Tristán ya ha conocido a la otra Isolda e, incluso, se encuentra casado con

---

<sup>168</sup> Conviene precisar que en la *FB*, realizando una lectura atenta y detallada, se puede comprobar que Tristán sí conoce, por lo menos, a Isolda de las Blancas Manos, pero nada nos dice de que aún se haya casado con ella. Para deducirlo, tendremos que recurrir a versiones como la de Eilhart. Es más, en la larga alusión que el *narrador* hace de Isolda de las Blancas Manos, ni siquiera la presenta con la apelación completa y distintiva con la que a menudo se la suele referir en versiones como la de Thomas, Eilhart o Gottfried. Veamos, pues, qué se nos dice al respecto: “Savant sapire et molt se dialt;/ De ce c’e lui non a Ysiaut./ Ysiaut a il, mais n’en a mie/ Celi qui primes fu s’amie” (*FB*, 1989: 248) [Souvent il soupire et souvent il se lamente, à cause de l’absence d’Yseut. L’Yseut qu’il a près de lui n’est pas celle qui, la première et la seule, s’est assurée son amour].



ella, luego la omisión no se debe a que *personajes* como Isolda de las Blancas Manos o Kaherdin aún no hubieran aparecido en este punto de los acontecimientos. A su vez, no podemos perder de vista que el exilio de Tristán todavía tiene que ser reciente, pues Marco empieza el *relato* convocando en asamblea a sus barones para comunicarles la falta cometida por Tristán y pedirles así que le ayuden en su captura. Ésta era la razón que, a priori, nos hacía dudar de que Tristán ya hubiera conocido a su esposa, pero parece ser, como hemos visto, que ya había tenido contacto con ella. Ello pone en evidencia la falta de preocupación del *narrador* por hacer que la *coordenada temporal* en la que se desarrolla el *relato* sea lógica y verosímil, pues, para alguien que conoce perfectamente el *Tristán* no lo es en absoluto.

Aunque la cuestión de los *personajes* ya ha quedado ampliamente estudiada en el análisis de las versiones de Béroul, Thomas, Eilhart y Gottfried, convendría, sin embargo, hacer una serie de precisiones en torno a los cuatro *personajes* centrales de la *FB*, pues en ella descubrimos rasgos nuevos o desconocidos con respecto a los *relatos* de los autores anteriormente aludidos.

- **TRISTAN:** Resulta relevante destacar la metamorfosis que sufre en esta obra. Lejos de encontrarnos ante el admirado y envidiado héroe, cúmulo de perfecciones y virtudes físicas e intelectuales, Tristán en la *FB* es un hombre desesperado, odiado por Marco y sus secuaces y privado del amor de la mujer a la que más desea. Por ello decide cortarse su rubia melena, se tonsura la cabeza y en lugar de ricos vestidos, toma viejas ropas rasgadas por hábito. El nuevo *personaje* se aparta así de su belleza física como signo de alienación al mundo (Fritz, 1992: 39), hasta el punto de no ser reconocido ni por la propia Isolda. Sustituye la espada por el bastón<sup>169</sup> y toma la apariencia de un loco que lejos de provocar admiración y envidia, como antaño, sólo despierta burla y desprecio:

En sa main porte une maque;  
Comme fox va: chascuns lo hue,  
Gitant li pierres a la teste.  
(*FB*, 1989: 251) (vv. 136-138).

[Dans sa main il tient sa massue, sa démarche est bien celle d'un fol, et chacun le hue, en lui jetant des cailloux]

---

<sup>169</sup> En la Edad Media el bastón fue un arma de defensa que, a menudo, llevaban los locos a modo de protección en su continuo error, pero también fue símbolo de marginalidad y rechazo. De hecho, Fritz lo define como “signe d'appartenance à l'autre de la chevalerie, à l'envers de la courtoisie, n'est que l'équivalent dérisoire, primitif et grossier de l'épée du chevalier” (1992: 39).

Tristán ha creado así un *personaje* ficticio dentro de la obra, aspecto que resulta de gran innovación en el plano de lo literario, pues, en cierto modo, se está evocando la técnica del *relato* en el *relato*. De ahí que el discurso incoherente, pero cargado de verdad, al mismo tiempo, de Tristán pueda asimilarse con una *puesta en escena* insertada dentro de un texto narrativo. Sobre esta creación de un *personaje* ficticio dentro del *relato*, el mismo *narrador* nos dice:

Haut fu touduz, lonc et le col,  
A merveille sambla bien fol.  
Mout s'est mis por amor en grande  
(FB, 1989: 251) (vv. 154-156).

[Il a le crâne tondu et le cou maigre, il a merveilleusement revêtu son personnage. L'amour lui a donné du talent]

Tristán se metamorfosea así en otro *personaje* con identidad plural. Es Picou, el loco que recibe las burlas de Marco y los golpes de la gente de Cornualles, hijo de una morsa y de una ballena, pero en el plano de su locura también es Tantris, doble ya evocado en la versión de Gottfried von Strassbourg. Es así el héroe salvador de la reina, su amante, pero es al mismo tiempo un ser repulsivo y marginal en el que Isolda no puede reconocer al bello y tierno amante de antaño. Picou o Tantris, Tristán, en definitiva, es un hombre desgraciado que sufre por el amor de su amada en mayor medida que ella, lo cual hace de él un héroe tremendamente humanizado:

Je muir por li, ele nel sant:  
N'est pas parti oniemment,  
Car je suis Tristanz, qui mar fu  
(FB, 1989: 257) (vv. 320-322).

[Je meurs pour elle, et elle reste insensible: le partage n'est pas égal; car je suis Tristan, l'infortuné]

Je sui a doble traveillié,  
Mais el n'en a nule pitié.  
(FB, 1989:257) (vv. 346-347).

[Je souffre deux fois plus qu'elle n'a pas du tout pitié de moi]

Finalmente, si Tristán ha perdido su belleza, no ha perdido, en cambio, su astucia e inteligencia. Así lo pone de manifiesto, por ejemplo, a través de la habilidad con la que logra burlar a Marco, diciéndole toda la verdad sin que éste jamás sospeche que se encuentra ante su propio sobrino. Es, por ello, despierto e inteligente, capaz de convencer, incluso, con la más incrédula de su verdad, a la bella Isolda. Y es, en definitiva, el *personaje* más raro y complejo que nuestro *relato* presenta desde el momento en que se define a través de una identidad múltiple y fragmentada.

- **ISOLDA:** A diferencia de otras versiones, no se evoca en ningún momento su belleza física. Antes bien, en la *FB* sólo parece importar su carácter desconfiado, aunque quizá no tanto como en *FO*. Frente a otras versiones del *Tristán* como, por ejemplo, la de Thomas, Isolda es un *personaje* que da demasiada importancia al aspecto físico. No olvidemos, por ejemplo, que Isolda en la versión de Thomas marcha para ayudar a Tristán cuando Kaherdin, mostrándole el anillo que ella entregó a Tristán como prueba de su amor antes de volver con Marco, le dice que el joven está a punto de morir. A ella poco le importa lo que se pueda pensar en la corte o lo que opine su propio esposo, pero necesita una prueba para reaccionar. En la *FB*, sin embargo, su carácter desconfiado llega al extremo. Poco o nada le importan las palabras de Tristán recordándole su amor, pues ella no acepta a un hombre que físicamente no es comparable a la belleza de su amante. Es, pues, una mujer que se deja llevar por el físico y la imagen, tremendamente orgullosa, ya que las insinuaciones del loco (Tristán) la avergüenzan al decirlas en público, tal y como demuestran los reproches que le hace a Brangien:

-Damoisele, vos avez tort.  
Car fussiez vos o lui au port  
O il ariva lui matin!  
Trop a en lui cointe meschin:  
Se ce fust il, il n'aüst pas  
Hui dit de moi si vilains gas,  
Oient toz cez en cele sale:  
Miauz volsist estre el fonz de cale!  
(*FB*, 1989: 258) (vv. 368-375).

[Demoiselle, vous avez tort. Que n'étiez-vous avec lui au port où il a débarqué ce matin! C'est un individu bien rusé: s'il était celui que vous dites, il ne m'aurait pas, tout à l'heure, outragée par ses sornettes, devant toute une assistance: il aurait préféré croupir à fond de rale!]

- **BRANGIEN:** Como en el resto de versiones, Brangien es la fiel sirvienta de la reina Isolda, sumisa y obediente, aunque con potestad para reprochar a Isolda sus errores. Esta actitud de rebelión por parte de Brangien ya se encontraba patente en otras versiones como la de Thomas, en la que, si recordamos bien, la joven sirvienta llega a denunciar ante Marco los amores adúlteros de la reina con Tristán. Sin embargo, en la *FB* hemos de reconocer que este carácter díscolo está bastante atenuado, haciéndose únicamente patente en el reproche que Brangien lanza contra Isolda cuando ésta, a solas, tampoco reconoce a Tristán:

Dame, fait ele, quel sanblant  
Faites au plus loial amant  
Qui onques fust ne ja mais soit?

Vostre amor l'a trop en destroit.  
Metéz li tost les braz au col.  
(*FB*, 1989: 258) (vv. 360-364).

[Dame, dit-elle, quel accueil vous réservez au plus loyal amant qui fut et qui sera jamais! Votre amour lui coûte trop cher. Jetez-vous à son cou! C'est pour vous qu'il a accepté la tonsure des fous. Dame, écoutez-moi: c'est bien Tristan, je vous le jure]

La diferencia más patente con respecto al *personaje* de Brangien radica en el hecho de que la *FB* la presenta directamente como responsable y culpable del amor fatal de los jóvenes. En efecto, ella es quien ha servido el filtro a los jóvenes cuando tienen sed. De ahí que Tristán se lo reproche y sea justo en ese momento cuando ella se dé cuenta de que el loco verdaderamente es Tristán. Ésta es la gran diferencia con la *FO*, versión que exculpa, extrañamente, a Brangien de haber servido el filtro de amor a los amantes. Sin embargo, en el resto de versiones, Brangien, aunque puede ser culpable de las desgracias de los amantes, lo es a través de su descuido. En la *FB*, en cambio, si ella sirve el filtro a los amantes y hemos de suponer, tal y como casi todas las versiones nos cuentan, que, en efecto es así, pues sólo a ella se le había confesado el poder del filtro, es producto de un acto volitivo y razonado<sup>170</sup>, máxime si tenemos en cuenta la astucia e inteligencia con las que, a menudo, ha sido visto el *personaje* de Brangien. Podríamos explicar esta culpabilidad de Brangien como un intento de desculpabilizar a los amantes. En este sentido, se demostraría una vez más el respeto que la *FB* parece tener a la *versión épica* o primitiva de Béroul. De ahí que en ambos textos, Brangien nunca atente contra el amor de Tristán e Isolda, pues, en cierto modo, ella se siente responsable. Sin embargo, en versiones como la de Thomas comprendemos perfectamente la denuncia de Brangien y sus reproches, especialmente contra Isolda, pues considera injusto que ella deba pagar con su inocencia los innumerables pecados de los jóvenes. Ello es así, aparte de por el posible carácter misógino del autor, porque en Thomas, como en Gottfried von Strassbourg, o, incluso, en Eilhart von Oberg<sup>171</sup> el amor ya se habría despertado en el corazón de los amantes antes de beber el filtro de amor. Brangien sería, entonces, parcialmente culpable.

---

<sup>170</sup> Esta culpabilidad de Brangien será explotada, según Louis (1972: 238), en versiones más tardías del *Tristán*. Un buen ejemplo sería el *Nouveau Tristan* de Jean Magin, publicado en 1554.

<sup>171</sup> En efecto, la actitud de Isolda hacia Tristán en la versión alemana muestra, al menos indirectamente, que la joven ya se habría enamorado del héroe antes de beber el filtro. Una vez que lo perdona por la muerte de Moroldo, Isolda no se mantiene al margen en el episodio del senescal traidor que pretende su mano, sino que defiende a Tristán frente a su padre. Así, cuando Gurmunt dice conceder la mano de la muchacha a Tristán, ella no puede ocultar su dicha, si bien aún no sabe que Tristán pretende realmente entregarla a su tío: "Tristant rapella au roi ce qu'il avoit promis concernant la jeune fille. Le roi ne la lui refusa pas, et la jeune fille en fut hereuse" (Eilhart von Oberg, 1995: 293).

- **MARCO:** De los *personajes* hasta ahora vistos, Marco es quien cobra un menor protagonismo, rasgo que aún se hace más patente en la *FO*, quizá debido a una indirecta actitud de disonancia por parte del *narrador*, aspecto compartido por versiones como la de Thomas d'Angleterre.

En el *relato* que nos ocupa no encontramos los rasgos de bondad y ternura que otras versiones, como la de Béroul, asocian a este *personaje*. El *narrador*, antes bien, sitúa su historia en el momento en que la terrible cólera de Marco se ha despertado al descubrir el engaño que supone la relación adúltera entre su sobrino y la reina Isolda. Ello hace que su primer discurso vaya cargado de ira y violencia, especialmente contra Tristán, cuando convoca a los barones de su corte ofreciéndoles una generosa recompensa si capturan al muchacho:

<<Seignor, fait il, que porrai faire?  
Mout me tornē a grant contraire  
Que de Tristan ne pris vengence:  
Sel me tome l'an a enfance.  
Foiz s'an est en ceste terre  
Que je no sei o jamais querre,  
Car mout l'avrai toz jorz salvé.  
Se poise moi, par saint Odé...  
...Se nus de vos lou puet parçoivre,  
Faites lou moi savoir sanz faille.  
Par Saint Samson de Cornuaille,  
Quel me randroit, gré l'an savroie  
Et tot jorz plus chier l'an avroie>>  
(*FB*, 1989: 247-248) (vv. 18-30).

[Seigneurs, que vais-je faire? Je suis fort contrarié de ne m'être pas vengé de Tristán: mon échec prête à rire. Il s'est enfui quelque part en ce pays et je ne sais comment le capturer, car il m'échappe toujours. J'en suis fâché, par Saint Odon... Si l'un des vous l'aperçoit, qu'il ne manque pas de m'en informer. Par saint Samson de Cornuailles, celui qui me le livrerait aurait droit à une reconnaissance sans cesse acerve]

Desde estas primeras palabras ya se desprende la imagen de un rey colérico, guiado por el odio, pero débil al mismo tiempo. Sus problemas personales son cuestión de estado, como hemos podido constatar. De hecho, resulta muy significativo que empiece su discurso de manera interrogativa. Ello muestra ya no sólo su carácter indeciso y sumido continuamente en la duda, rasgo del que participan las demás versiones, sino que también es signo de una considerable debilidad monárquica que conlleva, a su vez, una creciente fortaleza de la señoría feudal. De ahí que Marco empiece dirigiéndose en su discurso a los señores de su corte.

A partir de este momento su protagonismo decrece en el *relato* para dejar paso a la voz de Tristán disfrazado de loco. Sin embargo, en sus escasas intervenciones podemos apreciar la poca astucia del rey, pues es incapaz de reconocer a Tristán, pese a tenerlo frente a frente y estarle desvelando la verdad con lujo de detalles. Podríamos decir, en este sentido, que Marco presenta el mismo problema de Isolda, la relevancia que dan a la imagen externa frente a lo que se esconde detrás de ella, lo cual, una vez más, prueba la supremacía de Tristán frente al resto de *personajes*.

No son éstos los únicos *personajes* que aparecen en el *relato*, pero el resto sólo son tratados a través de meras alusiones. Son, pues, *personajes* secundarios, sin gran relevancia, ya que no cobran voz en un *relato* que, por su forma (constante empleo del diálogo), parece estar prácticamente dramatizado. Los primeros que no adquieren voz son los barones. Su carácter felón, envidioso y mezquino queda, pues, atenuado, pero no podemos decir que ello sea voluntad del *narrador*. Nos es imposible, por tanto, constatar esta diferencia con el resto de versiones (especialmente la de Béroul). Más bien su silencio se debe al carácter breve y episódico que constituye la esencia de la *FB*. Igualmente, se alude a los *personajes* de Ogrín, el ermitaño, y al criado de la reina, Perinis. Del primero sólo sabemos, en el *relato*, que habita el bosque del Morois y al segundo se refiere cuando lleva a Isolda la mella que le falta a la espada de Tristán. Como vemos, su presencia es prácticamente nula en el *relato*, pues en tanto que texto dialogado, sólo cobran relevancia los *personajes* principales. En cualquier caso, hemos de destacar en la *FB* la alusiva presencia de Dinas, quien, como en Béroul o Eilhart<sup>172</sup>, se define, en todo momento, como *adyuvante* de Tristán:

Dinas li senechax sopire,  
 Por Tristan a au cuer grant ire.  
 Foment l'an poise en son corage;  
 Errament a pris un message  
 Par cui ci fait Tristan savoir  
 Com a perdu par non savoir  
 L'amor del roi, qui l'et de mort.  
 (*FB*, 1989: 248) (vv. 33-39).

---

<sup>172</sup> Una vez más, detalles como la aparición de ciertos personajes secundarios corroboran el tan defendido parentesco de la *FB* con las *versiones comunes o épicas* del *Tristán*. De hecho, a propósito de Dinas, como de otros personajes que ni siquiera cuentan con voz directa en el *relato* (de ahí que no los hayamos mencionado en el estudio de los *personajes*), Lecoy señala: “Pour nous en tenir aux noms propres, *FB* connaît le sénéchal Dinas, l'ermite Ogrín, le valet d'Iseut Périsin, personnages absents chez Thomas” (1994: 10). En efecto, estos *personajes* secundarios son relativos a las *versiones épicas* y no a las *versiones cortesas* como la de Thomas. De ahí que la *FO* no se haga eco de ellos, lo cual demuestra, a su vez, la propiedad con la que se ha establecido el parentesco entre *FO* y las *versiones cortesas* del *Tristán*, paralelismo que, principalmente, se hace constatable en la versión de Thomas.

[Dinas le sénéchal soupire: il est très inquiet pour Tristan. Il a le coeur lourd; il a vite mandé un messenger pour prévenir Tristan qui a perdu par sa légèreté l'amour du roi, au point que Marc lui voue une haine mortelle]

### 3. EL ESPACIO

El *relato* empieza con un enigma en la *coordenada espacial*, ya que nada sabemos de dónde se encuentra refugiado Tristán. Sabemos que debe de estar fuera del reino de Marco y, si bien otras versiones (Thomas, por ejemplo) lo sitúan en la región de Bretaña, la *FB* no nos dice nada a este respecto. Lo que sí podemos constatar, en cualquier caso, es que el lugar en el que se encuentra Tristán está separado del reino de Cornualles por el mar, lo cual quiere decir que, en efecto, Tristán podría encontrarse en la Bretaña francesa, pero nada se apunta al respecto en ningún momento:

Quant cë ot dit, plus ne demore,  
Ainz s'an torne meïsmes l'ore.  
Gerpi sa terre et son roiaume.  
Il ne prinst ne hauberc ne hiaume.  
D'errer ne fine nuit et jor:  
Jusqu'a la mer ne prist séjor.  
(*FB*, 1989: 250) (vv. 116-121).

[C'est décidé, et il ne perd pas une minute: il prend la route sur-le-champ. Il quitte le pays et sort du royaume. Il n'a pris ni haubert ni heaume. Il chemine nuit et jour: il se rend d'une traite jusqu'à la mer]

En cualquier caso, el mar, una vez más, parece actuar como *espacio* de separación y unión entre los amantes. Asimismo, el viaje marítimo que Tristán emprende nos da una clara idea de movilidad espacial en la obra, aspecto que se completa con las alusiones que Tristán hace a través de sus múltiples *analepsis*. En ellas afirma haber estado en España (aspecto que se corrobora en la versión de Thomas) y en Bretaña, lo cual nos hace una vez más pensar que sería ésta la tierra en la que podría encontrarse antes de haber emprendido su viaje a Cornualles.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, podemos afirmar que nos encontramos ante una *topía mimética*, es decir, una *coordenada espacial* que en todo momento tiende a reproducir la realidad.

La corte de Cornualles, una vez más, queda asociada con el *espacio* de la hostilidad y el peligro, ya no tanto para los dos amantes como para Tristán, pues nada sabemos, a través de este *relato*, de que Isolda haya sido ajusticiada. La adversidad que, por lo tanto, sugiere a Tristán el reino de Cornualles hace, incluso, que deba cambiar su apariencia física si quiere permanecer con vida en él. Sin embargo, Cornualles es, al

mismo tiempo, y paradójicamente, el *espacio* que simboliza la dicha y el gozo, pues en la *FB*, Cornualles es, en definitiva, el *espacio* del amor, de la unión con Isolda y la satisfacción de sus deseos, como dejan traslucir las últimas palabras con las que termina el *relato*:

...A ces paroles, sanz grant cri,  
Com vos avez ici oï,  
Entre Tristanz soz la cortine:  
Entre ses braz tient la raïne.  
(*FB*, 1989: 264) (vv. 571-574).

[À ces mots, discrètement, si mon récit est fidèle, Tristan pénètre sous la courtine: il tient dans ses bras la reine]

Atendiendo a la *referencia espacial* previa que se ha hecho en la obra, hemos de deducir que ambos jóvenes se encuentran en los aposentos de Isolda, pues es el lugar al que la reina ha acudido una vez finalizada la reunión con el loco:

La reïne entra en sa chambre  
Don li pavemanz est de lanbre  
(*FB*, 1989: 255) (vv. 258-259).

[La reine a regagné sa chambre dont le dallage est de marbre]

Dicho sea de paso, ésta es la única *descripción* que hemos encontrado a lo largo del *relato* en lo que respecta a la *coordenada espacial*. Desde este punto de vista, la corte de Marco parece ser un *espacio* de opulencia y riqueza (la habitación de Isolda está decorada con motivos en mármol), como corresponde al palacio de un rey. Sin embargo, nada más se puede decir de la morfología que constituye el *hábitat social* o *humano* en la *FB*. Ello va a diferir sobremedida con la *FO*, en donde la evocación del *espacio* urbano se lleva a cabo mediante largos *segmentos descriptivos* que reflejan con bastante fidelidad la concepción de la ciudad medieval.

Sin embargo, dentro de la *coordenada espacial* hemos de distinguir varios *niveles*. Hasta aquí hemos hecho referencia al *nivel espacial* más tangible. De ahí que hayamos hablado del *espacio* en términos de *topía mimética*. En cambio, el discurso del loco hace referencia a un *espacio utópico*, una casa construida entre el cielo y las nubes bajo la apariencia de un idílico *locus amoenus*, en la que Tristán e Isolda podrían vivir libremente su amor. Lógicamente, ha de tratarse de un *espacio utópico*, en tanto que su pasión prohibida no tiene cabida en el *espacio social* y *real*, *espacio* opresor moralmente hablando, que supone la corte de Cornualles. Una vez más, vemos,



entonces, cómo el amor de Tristán e Isolda busca *espacios* de evasión y libertad, lugares idílicos en los que poder dar rienda suelta a sus deseos:

Entre les nues et lo ciel,  
De flors et de roses, sans giel,  
Iluec ferai une maison  
O moi et li nos deduison  
(*FB*, 1989: 252) (vv. 166-169).

[Entre les nues et le ciel, avec des fleurs et des roses, dans un éternel printemps, je construirai une maison pour qu'elle et moi y prenions plaisir]

El *locus amoenus* que imagina el loco contrastaría sobremanera con la alusión, en forma de *analepsis*, al bosque del Morois y la pequeña choza donde los amantes se refugian para vivir libremente su amor, pues, si recordamos por otras versiones (cf. Béroul), el Morois simbolizaba ya no sólo el *espacio* de la libertad y el gozo, sino también el ámbito de la carencia y la hostilidad. De ahí que en la imaginación del loco sea preciso un *espacio* que compense de alguna forma las penurias pasadas y que compense, por ende, a la reina Isolda, presente en la asamblea cuando Tristán alude a este *espacio* irreal (*locus amoenus*), el cual simbolizaría la dicha y la unión de los amantes frente al *espacio real*, que ha de simbolizar su angustia, temor y separación (corte de Marco).

#### 4. LA COORDENADA TEMPORAL: ORDEN, FRECUENCIA Y VELOCIDAD NARRATIVA

Las *indicaciones temporales* en la *FB* son nulas, por lo que nos resulta prácticamente imposible establecer una *coordenada temporal* en el *relato*. Por ejemplo, no sabemos cuánto tiempo lleva Tristán exiliado, aunque no debe ser mucho, si tenemos en cuenta que el *relato* empieza justo cuando Marco convoca una asamblea para revelar a sus barones la falta cometida por Tristán y pedirles que le ayuden en su captura. Tampoco se puede precisar nada en torno al tiempo que Tristán tarda en salir del lugar en el que se encuentra refugiado y llegar a Cornualles por vía marítima. Finalmente, nada nos indica el *narrador* sobre el tiempo que Tristán tarda hasta que convence a Isolda de que él es su amante, una vez que ha llegado a la corte de Marco, si bien no debe de ser mucho tiempo, teniendo en cuenta que la exposición del loco se lleva a cabo a través de una única *escena*.

En lo concerniente a la cuestión del tipo de *narración*, estaríamos ante una *narración ulterior*. En efecto, cuando el *narrador* nos cuenta los hechos, éstos pertenecen ya al pasado. Sin embargo, el empleo del *presente narrativo*, del cual se

encuentran no pocos ejemplos, nos podría llevar a pensar que estamos ante una *narración simultánea*. Sin embargo, el empleo de este tipo de *presente* responde, antes bien, a otra causa, el deseo por parte del *narrador* de acercar su historia a su público auditor / lector para llamar así más su atención y hacer que se sienta más implicado con ella. Asimismo, con los numerosos diálogos de los *personajes* tenemos la constante sensación de estar asistiendo al desarrollo presente de la acción. Sin embargo, los eventos referidos forman parte del pasado (aspecto constatable a través del continuo empleo de la *analepsis*), y el mismo *incipit* demuestra, igualmente, que el compendio de la historia pertenece al pasado, aunque es digno de ser revivido en el ámbito de lo literario. De ahí el “Ci commence de Tristan” (*FB*, 1989: 247) (v.1) Por ello, el empleo del *presente narrativo* y la sensación de actualidad que otorga el continuo uso del diálogo en el *relato* que nos ocupa no tienen por qué llevarnos a confusión.

En la exposición general de la historia se sigue un *orden cronológico lineal*, aunque convendría destacar, como particularidad de este *relato*, la gran cantidad de *rupturas anacrónicas* que el *orden* sufre, debido al acusado empleo de la *analepsis*. Ello hace que nuestro *relato* adquiera la apariencia de una composición desordenada<sup>173</sup> en la que se van sucediendo fragmentos aparentemente<sup>174</sup> inconexos. De hecho, tal y como afirma Horrent ésta ha sido justamente una de las mayores divergencias entre la *FB* y la *FO*: “Ce savant (M. Hoepffner) reproche à *FB* sa <<composition heurtée>>, son <<étrange désordre>>, sa <<maladresse>>, sa <<gaucherie>> tandis qu’il loue le poète de *FO* pour son art <<réfléchi et raffiné, son <<son minutieux>>, son ordonnance plus rigoureuse” (1946-7: 21). En efecto, cuando Tristán acude a la corte de Marco

---

<sup>173</sup> A este respecto, nos parecen muy acertadas las consideraciones de Debouille en torno a las precauciones que han de tomarse cuando se habla de esta torpeza o inferioridad de la *FB* frente a la *FO*, ya que podrían no deberse a condiciones estrictamente literarias, sino a labores de copia del manuscrito: “Il ne convient pourtant pas de dénoncer trop durement les maladroites qu’on croit déceler dans le texte de Berne. Il faut plutôt les imputer, pour partie, à la médiocrité de la copie qui nous l’a conservée, mais y voir aussi, en bien de cas, l’expression d’un art calculé, influencé peut-être par l’exemple de Bérout, à la fois habile et audacieux” (1978: 127).

<sup>174</sup> Decimos “aparentemente” porque pensamos que la ruptura del *orden* en la *FB* no es fruto de la torpeza o el azar o, incluso, de la mala calidad con la que se pudiera efectuar la copia del manuscrito, como hemos apuntado anteriormente. Antes bien, pensamos que esta ruptura en el *orden temporal* adquiere, tal y como ha afirmado Horrent, una motivación lógica y llena de significado en el texto, la de evocar con el realismo que se requiere (una vez más el realismo es una característica compartida con Bérout) las incongruencias y distorsiones que provoca la locura: “Enfin –et ceci est plus important- cet illogisme convient parfaitement à un personnage tel que Tristan fou, même fou simulé. Dans *FB*, où le déguisement de Tristan est sommaire, insuffisant même pour le dissimuler complètement, où les personnages consacrés aux extravagances du fou sont extrêmement brefs, si l’auteur nous convainc que Tristan joue bien sa comédie, c’est pour le décousu de ses propos qui semblent s’offrir comme au hasard d’une imagination fantastique et vagabonde” (1946-7: 29). En efecto, es lógico que la irracionalidad sea mayor en la *FB*, pues, tal y como Horrent dice, el disfraz de Tristán es menos completo que en la *FO*, donde nuestro héroe, aparte de tonsurarse y vestirse como un loco, también cambia su rostro y su voz.

disfrazado de leproso, su único objetivo es ser reconocido por Isolda para disfrutar así de su amor. Empieza a recordar públicamente, entonces, todos los avatares que ha vivido con la reina. Así, gracias al empleo de la *analepsis* se reproduce buena parte del conjunto de eventos que articulan la materia del *Tristán* en un *relato* que tan sólo cuenta con 574 versos. Pasamos, a continuación, a desgarnar las distintas *analepsis* que, más o menos linealmente, como ya veremos, configuran buena parte de la historia:

1ª *analepsis*: en su discurso, el loco, que se hace llamar Tantris, recuerda cómo tocaba el arpa para Isolda.

2ª *analepsis*: Tristán explica a Marco y a toda la corte cómo fue Isolda quien lo curó de la herida hedionda provocada por Moroldo.

3ª *analepsis*: Tristán igualmente alude al momento en que Isolda le cura la herida que le causó el dragón que amenazaba a Irlanda. De todas las *retrospecciones* llevadas a cabo es la más extensa, ya que pone el broche a todas las pruebas que el amante está ofreciendo. Recuerda, entonces, a Isolda cómo ella pretende matarlo en el baño cuando descubre que es el asesino de su tío. Aparece la prueba de la mella que le falta a la espada, introduciendo una variante a la versión de Gottfried<sup>175</sup> y de Eilhart<sup>176</sup>, ya que en la *FB*, que recrea más en detalle este aspecto, es Perinis quien poseía el trozo de espada. Isolda, cuando descubre la mella, lo hace llamar. Además, la *FB* introduce una segunda variante en este episodio. En efecto, Tristán logra calmar el rencor despertado en Isolda, contándole la misteriosa historia de un mechón de cabello, mientras que en Gottfried es la madre de Isolda la que impide que la joven lo mate, ciñéndose al juramento de no hacerle daño, que previamente le habían hecho como agradecimiento por haber matado al dragón, y en la de Eilhart es Brangien quien calma a su señora argumentándole que, si mata a Tristán, deberá casarse con el senescal que injustamente pretende su mano.

4ª *analepsis*: sin duda alguna, resulta la más climática con respecto al ensamblaje de la leyenda, pues en ella el loco, es decir, Tristán, evoca el momento en que, rumbo a Cornualles, ingieren en el navío el filtro de amor, cuando Brangien se lo ofrece para calmar su sed, introduciéndose una nueva variante, ya que, a diferencia de las otras

---

<sup>175</sup> En efecto, en Gottfried von Strassbourg es la propia Isolda la que lleva consigo el trozo de metal que faltaba a la espada de Tristán: “Elle fixa longuement l’encoche et réfléchit fébrilement: <<Dieu de miséricorde, je suis presque certaine que je possède moi-même le fragment qui aurait sa place dans cette encoche! Il faut que je m’en assure immédiatement!>>. Elle alla le chercher et l’emboîta dans la lame” (1995: 518).

<sup>176</sup> Eilhart von Oberg, por su parte, ya había presentado la misma interpretación, es decir, es la propia Isolda quien tenía consigo el trozo de espada: “Elle s’aperçut alors à l’entaille qu’elle découvrit qu’elle se trouvait en présence de Tristan. Elle déposa l’épée et fut prise d’une grande détresse. Elle prit sa bourse, en sortit l’éclat de metal et le plaça dans l’encoche, à l’endroit d’où il provenait” (1995: 289).

versiones, en la *FB* se nos ofrece un pequeño haz de luz en torno a la apariencia del filtro:

Mout par fu clers, n'i parut sope  
(*FB*, 1989: 260) (vv. 437).  
[Il était clair, sans grumeaux]

Pese a la precisión de esta *analepsis*, Isolda aún continúa incrédula a todo lo que está oyendo, lo cual provoca en la dinámica del *relato* una clara sensación de encadenamiento de *analepsis*, que parecen responder a un patrón de causa-efecto (frente a la ausencia de recuerdo de Isolda, la continua y detallada evocación del pasado por parte de Tristán, para que la joven termine reconociéndolo).

5ª *analepsis*: correspondería al salto de la capilla, el rapto de Isolda por la corte de leprosos, la liberación de la joven y el exilio en el Morois. Sobre el enfrentamiento con los leprosos, la *FB* ofrece datos que se encuentran ausentes en versiones como la de Béroul: por ejemplo, el hecho de que Yvain, el conde de los leprosos, hubiera sido previamente elegido por el resto de sus compañeros para pedir a Isolda es un aspecto del que Béroul no nos informa. Resulta, por ello, sorprendente que en una versión tan breve como es la *FB*, en la que el *ritmo del relato* es bastante rápido, como ya veremos, se ofrezcan detalles tan concretos. A nosotros se nos antoja una explicación bastante lógica que podría justificar este hecho no poco sorprendente. Teniendo en cuenta que nuestra versión es algo posterior a la de Béroul y que, como ella, tiende más a aproximarse a la posible versión primitiva del *arquetipo* del *Tristán*, resulta lógico que viniera a completar los puntos que versiones como la de Béroul dejan difuminados en el ámbito de la incógnita. Es normal que en una versión ligeramente posterior de una materia tremendamente conocida en la época surja el afán de superación. Así, el hecho de ofrecer una información adicional a las versiones conocidas podría haber sido un procedimiento para captar, en mayor medida, la atención de un público que ya conocía la historia. Sería, pues, hora de intentar desvelar algunos de los enigmas que encierra esta historia (cómo era el filtro, en qué circunstancias lo beben, etc.). En definitiva, al tiempo que aumentaba la atención del lector / auditor, el autor de la *FB* podría estar intentando dotar a su versión de originalidad e impronta propia.

Asimismo, aparte de estos detalles en la *analepsis*, ausentes en otras versiones, también existen pequeñas diferencias en la exposición de los acontecimientos. Por ejemplo, volviendo con el episodio de los leprosos, aunque en la *FB* se respeta el hecho de que sea Gouvernal quien castigue a Yvain, al igual que en Béroul, sin embargo, en la

*FB* Gouvernal golpea al leproso con la muleta de éste, mientras que en Bérout lo hace con la rama de un castaño. Teniendo en cuenta que el autor de la *FB* tal vez hubiera tenido un contacto oral con la historia de Bérout, es lógico que los *relatos* fluctúen, a veces, en los pequeños detalles.

Esta gran *analepsis* terminará cuando Tristán se refiera a las aventuras de los amantes en el bosque y a la actuación del ermitaño Ogrín. Sin embargo, Isolda, llegada la situación a este punto, sigue sin creer a Tristán y continúa amenazándolo. La concatenación de *analepsis* en el *relato* es un rasgo de un mero artificio, destinado más al auditor que a la propia Isolda, pues ésta sólo cambia de actitud con el reclamo de la prueba: el reconocimiento de Husdent y el anillo. La desconfianza de Isolda, demostrada en todas y cada una de las *analepsis* vistas, hace que Tristán empiece a creer que la ha perdido, lo cual paradójicamente aproximaría el *relato* de la *FB* a la versión de Thomas, en la que por desconfianza hacia Isolda la Rubia, Tristán se termina casando con Isolda de las Blancas Manos. Esta idea de desconfianza, en cambio, no se hace patente, en ningún momento, en la versión de Bérout.

En otro orden de ideas, la *frecuencia* que caracteriza nuestro *relato* es, principalmente, la *singulativa*, es decir, eventos que han ocurrido una sola vez se cuentan una vez. Podríamos pensar que el acusado empleo de las *analepsis* otorga al texto un carácter eminentemente iterativo, en tanto que se mencionan hechos ya transcurridos (la curación de Tristán, gracias a la ayuda de Isolda, de las heridas provocadas por Moroldo y el dragón, el filtro de amor, el salto de la capilla, etc.). Sin embargo, estos hechos son mencionados en la *historia narrada* por primera vez, ya que el *relato* empieza en un punto bastante posterior a los eventos que Tristán recuerda para hacerle ver a Isolda su verdadera identidad.

Finalmente, dentro de la *coordinada temporal* nos quedaría abordar el estudio del *ritmo narrativo*. En este sentido, cabría destacar que la *velocidad* con la que transcurre el *relato* es bastante rápida, mucho más que el *ritmo* que presenta la *FO*, versión caracterizada por sus largos preámbulos, sus dilatadas *descripciones* y su apego al detalle. No en vano y basándose en la comparación con la *FO*, Horrent afirma: “Sur tout cet accessoire, *FB* est bref et rapide: tout juste nécessaire, et encore” (1946-7: 23). De hecho, podríamos decir que toda la *FB* supone una gran y única *escena* en la que se van integrando múltiples *sumarios* que aluden al pasado de Tristán e Isolda<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> No hemos de ver únicamente la presencia del *sumario* en las *analepsis* evocadas por Tristán. Casi la totalidad de nuestro *relato* se construye mediante esta técnica. Uno de los ejemplos más claros, en este

(*analepsis* anteriormente mencionadas). Sin embargo, el *resumen* en este caso no tiene, en absoluto, la finalidad de hacer que el *relato* avance, sino de poder abarcar un mayor número de eventos pasados a los que referirse en un texto que no llega a los seiscientos versos. De hecho, tal brevedad implica que, a veces, el *narrador* recurra, incluso, al empleo de la *elipsis*, aspecto claramente constatable en el viaje que Tristán emprende por vía marítima cuando se dirige a Cornualles para ver a Isolda. En efecto, nada se nos cuenta del mencionado viaje, como se puede constatar a través de las siguientes líneas:

Gerpi sa terre et son roiaume.  
 Il ne prinst ne hauberc ne hiaume.  
 D'errer ne fine nuit et jor:  
 Jusq'a la mer ne prist séjor  
 (FB, 1989: 250) (vv. 118-121).

[Il quitte le pays et sort du royaume. Il n'a pris ni haubert ni heaume. Il chemine nuit et jour: il se rend d'une traite jusqu'à la mer]

Asimismo, nos gustaría destacar que todo el *relato* está constituido por una sola *escena*, una *macroescena*, podríamos decir. Ello hace que, a menudo, tengamos la sensación de encontrarnos ante una obra teatral más que ante una *narración*, en la que la gran *macroescena*, a la que acabamos de hacer mención, podría segmentarse en tres *escenas* o posibles actos, como si de una obra dramática se tratara: el primer acto podría haber sido la decisión de Tristán de encontrarse con Isolda, llevada a cabo a través de un extenso monólogo interior; el segundo correspondería a la asamblea que el loco (Tristán) tiene con Marco y toda su hueste; y, finalmente, el tercer acto abarcaría la reunión secreta entre Tristán, Isolda y Brangien, hasta que la joven reina lo reconoce e, implorando perdón, cae rendida en sus brazos. En cuanto a las escasas y pobres intervenciones del *narrador*, parecen tomar la apariencia de meras didascalías en la obra, lo cual reforzaría la idea de dramatización que aquí apuntamos. Sin embargo, el rasgo formal que provoca un mayor efecto de dramatización es el acusado empleo del diálogo, con una viva interacción entre los cuatro *personajes* y, especialmente, entre Tristán e Isolda.

Lógicamente, ante un *ritmo narrativo* tan rápido, la *descripción*, a diferencia de la *FO*, como ya estudiaremos, se encuentra ausente o prácticamente ausente en el *relato*. Cuando aparece es primitiva, general y breve, como podemos constatar en estos dos

---

sentido, se encuentra, según Horrent, en el disfraz de Tristán: "Le déguisement du fou est trop sommaire: vêtements déchirés, figure égratignée (v. 128), chevelure tondue (v. 130), une massue en main (v. 134), haut du crâne complètement rasé, nuque degage (v. 152)" (1946-7: 23).

ejemplos en los que se describe la casa que Tristán imagina para él e Isolda y el dormitorio de la reina:

Entre les nues et le ciel,  
De flors et de roses, sans giel,  
Iluec ferai une maison  
O moi et li nos deduison.  
(*FB*, 1989: 252) (vv. 166-169).

[Entre les nues et le ciel, avec des fleurs et des roses, dans un éternel printemps,  
je construirai une maison pour qu'elle et moi y prenions notre plaisir]

La raïne entra en sa chambre  
Don li pavemanz est de lanbre  
(*FB*, 1989: 255) (vv. 258-260).

[La reine a regagné sa chambre dont le dallage est de marbre]

Sin embargo, aunque el *ritmo narrativo* es bastante rápido, nos hemos encontrado, si bien sólo en una ocasión, con el empleo de una extensa *pausa reflexiva* llevada a cabo a través del empleo del *monólogo interior*. Concretamente, dicho *segmento reflexivo* se identifica con el largo *monólogo* en el que Tristán reflexiona sobre el sufrimiento que provoca el amor en la distancia, *monólogo* que se lleva a cabo en algo más de sesenta versos (*FB*, 1989: 248-250) (vv. 54-115). Aparte de lo peculiar que resulta el empleo del *monólogo interior*, hemos de decir que crea un perfecto paralelismo con la versión de Thomas. Si recordamos, en el autor cortés, Tristán, antes de casarse con Isolda de las Blancas Manos, también mantiene un extenso *monólogo interior* en el que reflexiona sobre el dolor que causa el sentimiento amoroso, especialmente cuando se está separado del ser querido. Ello rompería, en parte, la tan conocida asimilación que se ha hecho entre la versión épica de Béroul y la *FB*, pues es muy posible que el autor de esta última versión también conociera o hubiera oído hablar del texto de Thomas. De ahí, por qué no, la influencia de detalles tan corteses como son el tópico del amor en la distancia y el sufrimiento de amor.

## 5. EL NARRADOR, LAS FUNCIONES NARRATIVAS, LA EVOLUCIÓN Y EL PROBLEMA DE LA FOCALIZACIÓN EN EL RELATO

Sobre este aspecto hemos de señalar que nos encontramos, en principio, ante un *narrador heterodiegético*, en tanto que la *narración* se lleva a cabo en tercera persona, y *extradiegético*, en tanto que en ningún momento participa de la historia contada. No tiene gran relevancia en este *relato*, lo cual contrasta sobremanera con versiones como las de Béroul, Thomas, Gottfried von Strassbourg o Eilhart, *relatos* en los que, a menudo, la voz del *narrador* llega a ser, incluso, más importante que la de los propios *personajes*. En la *FB*, en cambio, prima una clara voluntad por parte del *narrador* de

alejarse de la historia con el fin de ceder en todo momento el protagonismo a los *personajes*. Ello refuerza, una vez más, el efecto de dramatización que caracteriza la versión que ahora nos ocupa. De hecho, tan sólo hemos podido constatar en el *relato* dos presencias directas del narrador, llevadas a cabo a partir de una primera persona, de escasa relevancia:

Et si vos di qu'il a pieça  
 Tel poine soferte por li  
 Et mout esté fol, je vos di.  
 (FB, 1989: 250-251) (vv. 123-125).  
 [Et pourtant je vous assure que depuis longtemps il n'a pas ménagé sa peine  
 pour l'amour d'Yseut, et, croyez-moi, il est déjà bien fou]  
 ...A ces paroles, sanz grant cri,  
 Com vos avez ici oï,  
 Entre Tritanz soz la cortine:  
 Entre ses braz tient la raïne  
 (FB, 1989: 264) (vv. 571-574).  
 [À ces mots, discrètement, si mon récit est fidèle, Tristan pénètre sous la  
 cortine: il tient dans ses bras la reine]

Como vemos, a través de estas intervenciones en primera persona, no hay voluntad por parte del *narrador* de reflexionar o evaluar los hechos narrados. Antes bien, se limita a exponerlos lo más indirectamente posible, sin mezclarlos en ningún momento con sus teorías o ideologías personales, tal y como ocurría, sin embargo, con las versiones de Thomas o Gottfried von Strassbourg. En este sentido, el *narrador* de la *FB* se aproxima mucho más al de la versión de Béroul o la de Eilhart, incluso. Sin embargo, aún los supera en neutralidad, ya que, si recordamos, por ejemplo, en Béroul era normal que el *narrador*, a través de breves intervenciones en primera persona, evaluara los hechos o desacreditara aquellos *personajes* con los que mantenía una actitud de disonancia, aspecto que no ha lugar en la *FB*, pues, como podemos constatar, las dos únicas intervenciones del *narrador* tienen como finalidad defender la autenticidad del *relato*, especialmente en la primera intervención. Asimismo, ya en dichas intervenciones el carácter de oralidad que impregna la obra (mención del verbo “oïr” o “dire” en francés antiguo), acercaría en gran medida esta versión a la de Béroul, caracterizada por su dimensión oral, como ya apuntamos en su debido momento.

Este escaso protagonismo del *narrador* se debe realmente a la existencia de un doble plano narrativo. En efecto, el *relato* es inaugurado por un *narrador extradiegético* y *heterodiegético*, pero muy pronto se cede la palabra al *personaje* principal, Tristán, al igual que ocurrirá en la *FO*, versión en la que Tristán llega a adquirir mayor



protagonismo en tanto que *narrador* de su propia historia. Pasamos así a encontrarnos con un *narrador intradieético y homodieético*, ya que participa de la historia narrada, siendo el protagonista de la misma, y la cuenta en primera persona. Podríamos decir, en definitiva, que el *narrador* principal se diluye en la historia con el fin de ceder el protagonismo a los *personajes*, especialmente a Tristán, quien pasa a convertirse en *narrador* de la historia de amor y separación que ha vivido junto a Isolda. Este tránsito entre dos niveles narrativos bien diferenciados llegará, incluso, a hacerse más patente en la *FO*, ya que la amplitud que abarcará la *narración* de Tristán y el mayor perfeccionamiento de la misma es mucho más considerable que en la *FB*.

A continuación, pasaremos a ocuparnos del estudio de las *funciones del narrador* en el *relato*. Con respecto a las versiones de Béroul, Thomas, Gottfried o Eilhart, hemos de señalar que la escala de *funciones narrativas* en la *FB* quedará tremendamente mermada, debido al escaso protagonismo del *narrador*. Evidentemente, existe la voluntad de contar una historia, tal y como el *narrador* pone de manifiesto en el *incipit*: “Ci commence un Tristan” (*FB*, 1989: 247) (v. 1), por lo tanto, podemos hablar de *función narrativa in extenso* al principio, aunque a medida que el *narrador* se adentra en el *relato*, su voz desaparece progresivamente para dar paso a la *narración* de Tristán y al discurso de los *personajes*. La *función de control o régimen* no se hace tan evidente, en cambio, en esta versión. Parece ser que son los propios *personajes* quienes controlan el devenir de la historia más que el propio *narrador*, quien ni siquiera interviene para quitarle la voz a un *personaje* y dársela a otro. La práctica ausencia de esta función se debe, sin duda alguna, al escaso protagonismo que el *narrador* principal pretende adquirir en la obra para favorecer la óptica de un *narrador* interno, Tristán, *personaje* que participa de la *diégesis* y que, además, es el motor de la misma, luego la *función de control* convendría asimilarla, más bien, a este nuevo *narrador actorial* que surge en la historia, manipulándola a su libre antojo. Por otro lado, hemos encontrado muestras explícitas (aunque muy poco numerosas) de la *función testimonial o de atestación*, como se puede constatar en las citas que ofrecíamos en torno a las intervenciones del *narrador* en primera persona. En ellas, el *narrador* atestigua la veracidad de su *relato* de cara a su auditorio. De todas formas, la *función testimonial* no está tan desarrollada en *FB* como en los *relatos* de Eilhart, Béroul, Thomas o Gottfried, ya que todos ellos autentifican su historia citando fuentes escritas que previamente habían tratado esta materia. El hecho de que el *narrador* en *FB*, al igual que hará el *narrador* en *FO*, no haga uso de este recurso corrobora una vez más la hipótesis de que

su conocimiento de la materia tristaniana bien podría haber sido exclusivamente oral; de ahí que en el *relato* encontremos, a veces, más detalles de los que cabrían esperar o no pocas diferencias en la exposición de los mismos. Finalmente, no hemos encontrado ni *función emotiva*, pues en su afán de neutralidad el *narrador* nunca muestra su subjetividad con respecto a los *personajes*, como, por ejemplo, ocurría muy frecuentemente en Béroul, ni *función ideológica*, ya que el *narrador* en la *FB* no presenta, en ningún momento, en el *relato* sus ideologías personales, rasgo constante en versiones como las de Thomas y Gottfried y, en menor medida, Eilhart von Oberg. Existe, por el contrario, algún resquicio de *función comunicativa* que probaría una vez más el carácter oral de la obra, puesto de manifiesto mediante las interpelaciones hechas al público auditor:

...A ces paroles, sanz grant cri,  
Com vos avez ici oï,  
Entre Tritanz soz la cortine:  
Entre ses braz tient la raïne  
(*FB*, 1989: 264) (vv. 571-574).

[À ces mots, discrètement, si mon récit est fidèle, Tristan pénètre sous la cortine: il tient dans ses bras la reine]<sup>178</sup>

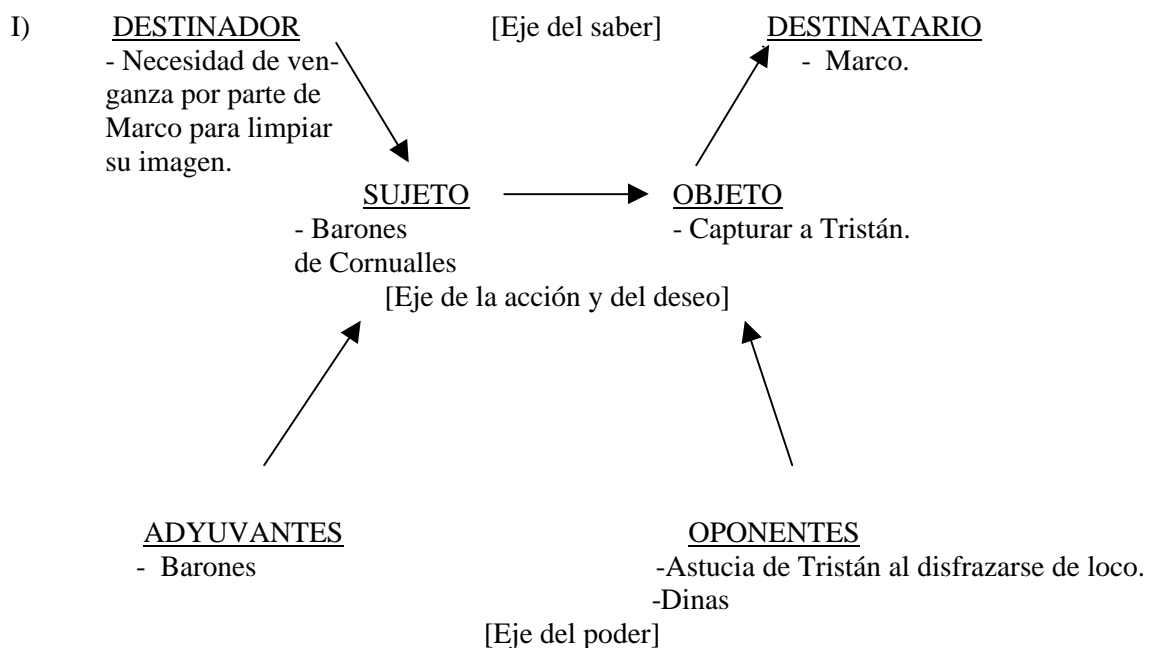
Una vez estudiadas las *funciones narrativas* en la obra que nos ocupa, pasaremos a abordar el estudio de la *focalización* en el *relato*, para dar fin a todo lo que concierne al *narrador*. En este sentido, la *FB* se caracteriza, antes bien, por la alternancia entre una *focalización omnisciente*, en la que el *sujeto-focalizador* sería el *narrador* principal, *narrador* que todo lo sabe en la historia, aunque se diluya en el discurso de la misma, y una *focalización interna*, a medida que avanza el *relato*, en la que lector-auditor percibe la realidad a través del *personaje* de Tristán, *sujeto-focalizador* en este caso de toda una serie de eventos que atañen principalmente a su relación con Isolda. Más concretamente, deberíamos hablar de una *focalización interna fija*, ya que únicamente es Tristán, el protagonista, donde se centraliza la actividad focalizadora. Así podríamos decir que el lector-auditor conoce el ensamblaje de la historia, es decir, la pretendida locura de Tristán a través de un *narrador omnisciente* que sabe más que los *personajes*. De hecho, ellos, incluida Isolda, no saben que se encuentran ante Tristán vestido de loco. Sin embargo, dentro de la historia de la locura se inserta otra historia compuesta de pequeños retazos que se van sucediendo y que configuran la historia de amor de Tristán

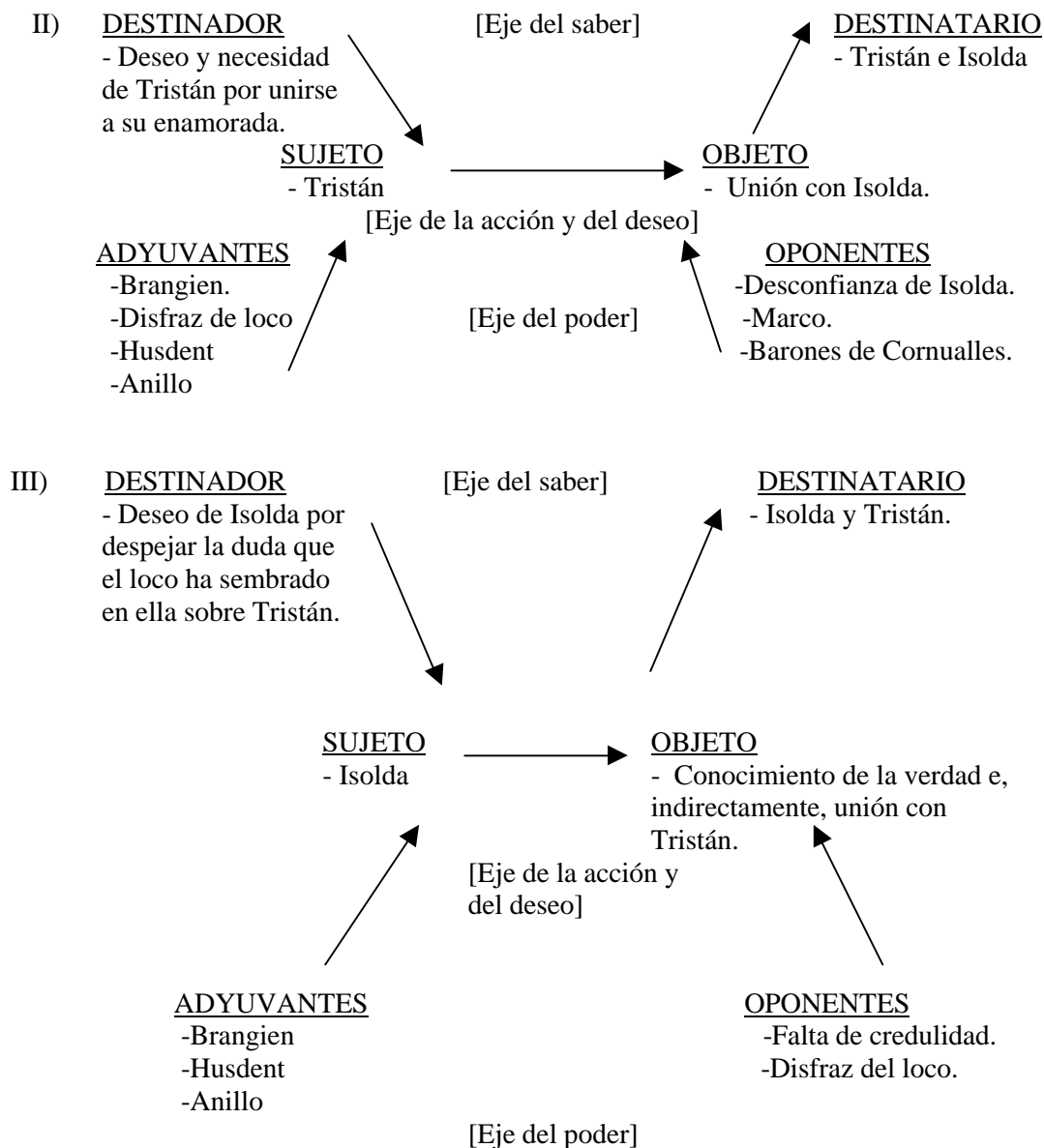
<sup>178</sup> Hemos de señalar que la traducción no es todo lo idónea que debería, puesto que se pierde por completo la marca de oralidad que lleva implícita el verso “Com vos avez oï” y que da perfecta cuenta de la función comunicativa a la que estamos haciendo alusión.

e Isolda. Pues bien, la evocación de tal historia ya no depende tanto del *narrador* como de uno de los *personajes*, Tristán. En este punto vemos a través de sus ojos y escuchamos a través de sus palabras, de ahí que podamos hablar de *focalización interna*.

## 6. ANÁLISIS DE LA FB SEGÚN EL MÉTODO DE LA SEMIÓTICA NARRATIVA

Uno de los primeros aspectos que trabajaremos con la *semiótica narrativa* será el de la *dinámica actancial*. Teniendo en cuenta la brevedad del *relato* analizado y, especialmente, su carácter episódico, la *dinámica del relato* podría quedar establecida en tres *esquemas actanciales* de los *programas narrativos* emprendidos por Marco, Tristán e Isolda, de cuyo estudio nos ocuparemos a continuación. En el primer caso será un *esquema* no cumplido, ya que, si bien Marco se propone capturar a Tristán, a lo largo del *relato* no lo consigue. La consecución del segundo *programa narrativo*, generador, a su vez, del segundo *campo actancial*, resulta bastante compleja. A priori, se podría decir que también es un *programa* no conseguido, pero se concatena con el establecimiento de un tercer *programa narrativo* por parte de Isolda para reconocer a Tristán, *programa* que sí será llevado a cabo con éxito y que hará, a su vez, que Tristán vea cumplido su *programa* inicial y principal en esta historia. Convendría, pues, antes de formular estos tres *programas narrativos*, dilucidar la evolución de la *actancialidad* en esta obra:





Como se puede apreciar, entre los esquemas II y III existe un fuerte componente de reciprocidad, lo cual no es gratuito si tenemos en cuenta que responden a dos *programas narrativos* cuyos *sujetos operadores* son Tristán e Isolda, respectivamente. De hecho, de forma indirecta, es decir, sin que Isolda lo sepa, aunque en el fondo lo desee, el *objeto* es el mismo en ambos *esquemas*, entendidos, por supuesto, de manera recíproca, la unión con Tristán en el caso de Isolda y la unión con Isolda en el caso de Tristán. Convendría, pues, desgranar en mayor medida esta cuestión con la formulación y desarrollo de los *programas narrativos*.

En primer lugar nos encontramos con el *programa narrativo* de Marco. Concretamente, se correspondería con su intento de capturar a Tristán, pidiendo para ello ayuda a los barones de Cornualles. El programa podría quedar formulado como sigue:

$$PN_1 = H(S_1) \longrightarrow [(S_2 \vee O) \longrightarrow (S_2 \wedge O)]$$

Teóricamente, el *hecho transformador*, el *hacer* (H), ha de ser la captura de Tristán. Marco, en tanto que pide ayuda a sus barones, los está convirtiendo en potenciales *sujetos operadores* (S<sub>1</sub>), mientras que él puede ser considerado como *sujeto de estado* (S<sub>2</sub>). En cuanto al *objeto* (O) que se pretende conseguir es, sin duda alguna, la captura y eventual muerte de Tristán. Empezábamos diciendo “teóricamente” porque este *programa* no se va a cumplir. En concreto, no habrá *transformación conjuntiva*, pues Tristán elaborará un *antiprograma* para unirse con Isolda sin ser descubierto por Marco y sus secuaces. Sin embargo, convendría establecer en este momento el desarrollo de la *secuencia canónica tradicional* para este primer *programa narrativo*, pues ello nos ayudará igualmente a comprender el por qué de su fracaso:

MANIPULACIÓN: en la asamblea de nobles de Cornualles, el rey Marco les hace saber que Tristán le ha sido infiel con su esposa. Por ello, pide ayuda a sus vasallos, implorándoles que capturen a Tristán. En ese momento surge ya la desaprobación de alguno de ellos. Tal es el caso de Dinas, quien advierte a Tristán de las intenciones de Marco sirviéndose de un mensajero. Como vemos, se establece un *contrato* parcial entre el *destinador*, Marco, y un posible *sujeto operador*, los barones del rey.

N'i a celui ne li promete  
Oui a lui prandre entante mote  
(FB, 1989: 248) (vv. 31-32).

[Chacun lui fait serment de tout faire pour prendre Tristan]

COMPETENCIA: aunque hemos de entender que los barones han adquirido la modalidad del *querer*, pues parecen aceptar la propuesta de Marco, no tienen, sin embargo, el *saber*, ya que no conocen el paradero de Tristán. En cuanto al *poder*, nada se nos dice sobre la gallardía de los barones en esta obra. En cualquier caso, la modalidad más importante para adquirir la competencia, el *saber*, falla, como ya hemos visto.

PERFORMANCIA: al no saber dónde se encuentra Tristán y no poderlo reconocer, gracias al *antiprograma narrativo* que él ha emprendido, no falla la *prueba principal*, sino que, sencillamente, no se produce. De ahí que Marco nunca logre aprisionar y ajusticiar a Tristán, *objeto* de valor, pese a tenerlo frente a él.

SANCIÓN: lógicamente, sin *performancia*, no hay *sanción*. Así, ni Marco consigue el tan buscado *don*, la captura de Tristán, ni los barones del rey el *contradon*, que no sería otro que su reconocimiento y la adquisición del favor del monarca:

Par Saint Samson de Cornouaille,  
 Quel me randroit, gré l'an savroie  
 Et tot jorz plus chier l'an avroie.  
 (FB, 1989: 248) (vv. 28-30).

[Par Saint Samson de Cornuailles, celui qui me livrerait aurait droit à ma reconnaissance sans cesse acerve]

El fracaso de este *programa* se debe parcialmente a la carencia de la *modalidad* del *saber* por parte del *sujeto operador*, pero existe una razón de igual peso, como ya hemos adelantado. En efecto, se trata de la generación de un *antiprograma narrativo* (PN'<sub>1</sub>) por parte de Tristán. Ante el peligro que pesa sobre él y teniendo en cuenta los irrefrenables deseos que siente de ver a Isolda, decide hacerse pasar por loco para encontrarse con su amada. Se establece así un *antiprograma narrativo* en el que el *sujeto operador* (S<sub>1</sub>) es Tristán, siendo, a su vez, *sujeto de estado* (S<sub>2</sub>). El *objeto de valor* (O) es el reconocimiento y unión con Isolda, sin ser reconocido por Marco ni ninguno de sus barones. El *hecho transformador* o *hacer*, lógicamente, es su cambio físico y su marcha a Cornualles. El *antiprograma* podría quedar formulado como sigue:

$$PN'_1 = H(S_1) \rightarrow [(S_2 \vee O) \rightarrow (S_2 \wedge O)]$$

En este caso, en cambio, el *antiprograma* de Tristán sí se llevará a cabo con éxito, si bien es necesaria la inserción de otro *programa narrativo*, emprendido esta vez por Isolda, para que así sea. Pasamos a ofrecer la *secuencia canónica* del *antiprograma* de Tristán.

MANIPULACIÓN: Tristán, apesadumbrado ante la imposibilidad de estar junto a su amada Isolda, decide ponerse rumbo a Cornualles para verla y disfrutar así de su amor. Se establece, pues, un *contrato* en que *destinador*, *destinatario* y *sujeto operador* son funciones desempeñadas por nuestro héroe.

COMPETENCIA: como podemos constatar, Tristán tiene adquiridas las tres *modalidades*: el *querer* está claro, pues el amor que siente hacia Isolda es la fuerza que le impulsa a marcharse; el *saber* también lo tiene adquirido, ya que conoce el camino de regreso a Cornualles y la forma de que nadie lo reconozca, excepto Isolda (tal forma no es otra que la de disfrazarse de leproso). Igualmente, conoce todos los avatares de su relación con la reina, lo cual le debería ayudar, de no ser por el carácter obstinado de la joven, el mayor oponente que Tristán encuentra en el reino de Cornualles, hasta el punto de casi provocar la no- resolución de este *antiprograma*. Finalmente, Tristán también tiene adquirida la *modalidad* del *poder*. Su inteligencia y astucia le permite llevar a cabo

con éxito su empresa. Asimismo, tiene el *poder*, ya que posee la prueba de amor que Isolda le entregó antes de separarse, el anillo de la joven.

PERFORMANCIA: cabría descomponerla en dos partes: el intento de Tristán por ser reconocido en público ante Isolda y el intento de Tristán por ser reconocido en privado ante Isolda, momento en el que se inserta el *programa narrativo* de esta última, gracias al cual la *prueba principal*, la unión con la reina, termina llevándose a cabo con éxito.

SANCIÓN: Tristán es finalmente reconocido por Isolda cuando le muestra el anillo que la joven le dio antes de volver con Marco. En ese momento, Tristán recibirá el *don*, verse en los brazos de la reina como preludio de su unión amorosa:

Entre Tritanz soz la cortine:  
Entre ses braz tient la raïne.  
(FB, 1989: 264) (vv. 573-574).  
[Tristan pénètre sous la cortine: il tient dans ses bras la reine]

Como ya hemos señalado, la consecución de este *antiprograma* se debe a la reciprocidad con la que Isolda, sin saberlo, responde a Tristán, generando un *programa narrativo* bastante simétrico, ya que el *objeto de valor* sería, indirectamente, la unión con Tristán, pues, si bien Isolda no cree que sea el loco que tiene frente a ella, pronto se interesa por él, al ser consciente de todo lo que sabe de Tristán y de la historia de amor que ella mantuvo con el joven. Así, si la finalidad de Tristán en su *antiprograma* era la de ser reconocido por Isolda, la finalidad de Isolda con su *programa*, aunque sin ser consciente de ello, será la de reconocer a Tristán. Cada *personaje* ocupa el papel que le corresponde: Tristán es ahora *objeto*, mientras que Isolda es *sujeto*. De ahí que el *programa* de Isolda reestructure el *antiprograma* de Tristán. Isolda no puede ser *objeto de valor* si la operación de reconocimimiento, común en los dos casos, tiene que ser llevada a cabo por ella. Es, pues, lógico que Tristán se convierta en el *objeto de valor* para que la operación o *hecho transformador*, el reconocimiento y unión con el ser amado, pueda llevarse a cabo de manera pertinente. El nuevo *programa*, en el que Isolda es *sujeto operador* ( $S_1$ ) y *sujeto de estado* ( $S_2$ ) supondría una *transformación conjuntiva* que quedaría formulada de la siguiente manera:

$$PN_2 = H(S_1) \longrightarrow [(S_2 \vee O) \longrightarrow (S_2 \wedge O)]$$

El nuevo *programa* es llevado a cabo con éxito, lo cual permite, como si de un acto reflejo se tratara, que el *antiprograma* emprendido por Tristán también sea

superado positivamente. Veamos, a continuación, cómo se desgana la *secuencia canónica tradicional* que lo compone:

MANIPULACIÓN: ante las dudas que el loco despierta en Isolda sobre cuál debe de ser el estado de Tristán, la reina llama a su sirvienta Brangien para que vaya y lo busque, con el fin de saber algo más de su amado caballero. Se establece así un contrato en el que Isolda es *destinador, destinatario*, al tiempo que *sujeto operador*, con la ayuda de su fiel Brangien.

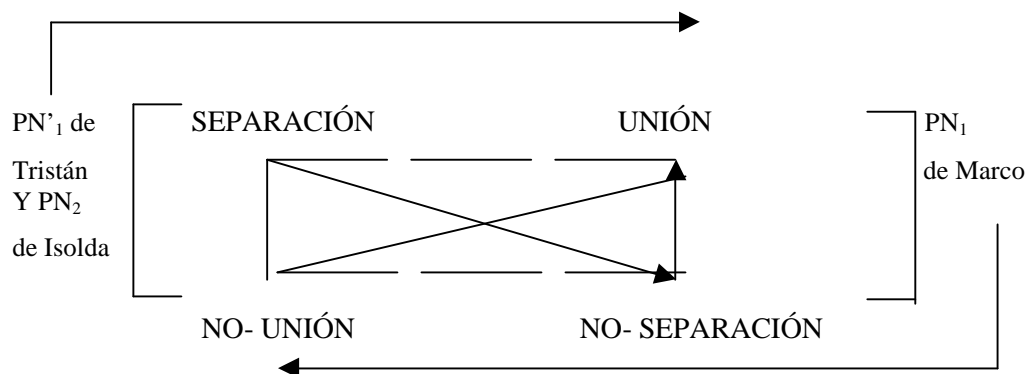
COMPETENCIA: Isolda tiene adquirida la modalidad del *querer*, ya que desea tener más noticias de Tristán y anhela unirse a él. También ha adquirido la modalidad del *poder*, ya que Marco se ha marchado de palacio, dejando a Isolda más libre, en compañía de su fiel sirvienta Brangien, por lo que puede reunirse con el loco libremente. Sin embargo, Isolda no tiene la modalidad del *saber*, pues es incapaz de reconocer a Tristán bajo el aspecto de un loco tonsurado, sucio y con vestimentas rasgadas. El *saber* se irá adquiriendo, pues, de manera progresiva, no tanto a través de las *analepsis* en las que Tristán va recordando a Isolda los principales momentos vividos junto a ella, como gracias a las pruebas que Tristán ofrece a Isolda de su identidad: el reconocimiento de Husdent y el anillo que la reina había entregado a Tristán como prueba de su amor antes de separarse. Será en ese momento cuando Isolda sepa cuál es la verdadera identidad del loco y haya adquirido las tres *competencias*.

PERFORMANCIA: Isolda se disculpa ante Tristán por su desconfianza y cumple la *prueba principal* de su *programa* uniéndose a él en cuerpo y alma.

SANCIÓN: Isolda recupera, pues, el amor de Tristán. Recibe así el *don* tan deseado, pero sorprende aún más que, a través de esta *sanción*, el *antiprograma* emprendido por Tristán también es sancionado positivamente y, de igual forma que Isolda, él también recibe el tan anhelado *don*, la unión con el ser amado, elemento común que vertebra la reciprocidad en ambos *programas*.

Finalmente, abordamos la cuestión del *cuadrado semiótico*, a la luz de los *programas narrativos* anteriormente aludidos. En la configuración de este *cuadrado semiótico* se puede apreciar justamente cómo se opone el PN<sub>1</sub> de Marco al *antiprograma* (PN'<sub>1</sub>) generado por Tristán y avalado, a su vez, por el PN<sub>2</sub> de Isolda:





El *programa* emprendido por Marco busca, como sabemos, la separación de los amantes a través de la captura de Tristán. Sin embargo, con el *antiprograma* que Tristán emprende, se pasa a la no-separación de los amantes, con lo que se niega el *programa* de Marco, pero no a su unión, pues la actualización de esta última relación se produce gracias al *programa* llevado a cabo por Isolda, *programa* que, indirectamente, tendrá el mismo objetivo que el de Tristán, suponiendo así la aserción de éste.

## 7. ESTÉTICA Y PRAGMÁTICA DE LA ORGANIZACIÓN DEL DISCURSO NARRATIVO

### 7.1. LA VISIÓN DEL MUNDO ESTABLECIDA POR LA *FB*

Hemos de reconocer que, a diferencia de otras versiones, como las de Béroul o Thomas, por ejemplo, la *FB*, al igual que ocurrirá en la *FO*, presenta una visión del mundo mucho más parcial, debido, en buena parte, al carácter episódico que el *relato* presenta. En cualquier caso, cabría destacar la presencia de una visión social y política de la realidad medieval en Francia, por un lado, mientras que, por otro, la actitud de los *personajes* muestra una visión más intimista del ser humano, relativa al canon sentimental en esta época, influido, en buena medida, por los preceptos de la *cortesía*.

Esta visión del mundo que la *FB* nos presenta se articulará principalmente a través de la exposición de una serie de *saberes* y *valores* en el texto, ya que la presencia de la *descripción* es prácticamente nula.

### 7.2. LA DESCRIPCIÓN Y SUS FUNCIONES EN EL TEXTO

Como acabamos de adelantar, la *descripción*, al contrario de lo que ocurre en la *FO*, no tiene relevancia alguna como apertura a la realidad en este *relato*. Desde el principio hemos de reconocer, pues, que las estrategias de realismo resultan ser bastantes pobres, quizás debido a que en el *relato* no ha de primar tanto una óptica de objetividad como de fantasía, ya que uno de los aspectos centrales en este texto es la fingida locura de

Tristán. En el contexto de la locura no sería, entonces, muy lógico ofrecer detalladas descripciones de la realidad. Asimismo, la brevedad del *relato* y la supremacía de la acción hacen que la *descripción* quede relegada a un segundo plano.

En definitiva, la ausencia de *descripción* en la *FB* nos muestra que estamos ante un *relato* en el que, lejos de primar la exteriorización hacia la realidad, se enfatiza el acceso a la interioridad psicológica del *personaje*.

En concreto, hemos encontrado tres ejemplos de *segmentos descriptivos* en la *FB*, en los que, dada su sencillez, no existe *funcionalidad estética* alguna. A veces, incluso, la *descripción* se aleja de su *función mimésica*, es decir, de imitación de la realidad, como lo demuestra el breve *segmento* en el que Tristán describe a Marco cómo sería el refugio para que él y su amada Isolda pudieran vivir libremente su amor. Estamos ante una *descripción* de gran brevedad, pero de corte alegórico, al mismo tiempo, pues supone una vía de escape a la realidad, un lugar por encima de lo humano, un *locus amoenus* que nos recuerda al Paraíso y que, por ende, podría aludir a la vida más allá de la muerte:

Entre les nues et lo ciel,  
De flors et de roses, sans giel,  
Iluec ferai une maison  
O moi et li nos deduison.  
(*FB*, 1989: 252) (vv. 166-169).

[Entre les nues et le ciel, avec des fleurs et des roses, dans un éternel printemps,  
je construirai une maison pour qu'elle et moi y prenions plaisir]

En cuanto a los dos ejemplos que restan, se refieren a una breve *descripción* del *personaje* de Tristán y una efímera alusión a la opulencia y riqueza que se encuentra en el dormitorio de Isolda. La única función que podemos encontrar en estas dos *descripciones*, al igual que en el ejemplo anterior, sería una evidente *función narrativa*, pues fija y memoriza una determinada caracterización en torno a los *lugares* y *personajes* que van configurando la obra y propone indicios a la hora de ir desgranando la intriga (por ejemplo, en la percepción física que Brangien hace del leproso):

Brangien si l'a bien agaitié:  
Biaus braz, beles mains et biaux piés  
Li voit avoir a desmesure;  
Bien est tailliez par la çainture:  
En son cuer pense qu'il est sage  
Et a meilleur mal que n'est rage.  
(*FB*, 1989: 256) (vv. 292-297).

[Brangien le considère: elle voit qu'il a le bras musclé, la main fine, le jarret bien fait, et qu'il est très beau; son corps est svelte; elle se dit qu'il n'est pas fou et que ce n'est pas de démence qu'il souffre]

La reine entra en sa chambre  
Don li pavemanz est de lambre  
(*FB*, 1989: 255) (vv. 258-259).

[La reine a regagné sa chambre dont le dallage est de marbre ]

### 7.3. LA CUESTIÓN DE LOS SABERES Y LOS VALORES EN LA *FB* Y SU APERTURA AL MUNDO DE LO REAL

Una vez más nos encontramos ante un conjunto de *saberes* y *valores* tratados ya en otras versiones como las de Béroul, Eilhart, Thomas o Gottfried. Con respecto a Béroul, Eilhart o Gottfried, encontramos el tratamiento de la concepción del poder político en la Edad Media a través de una triple estructuración: monarquía, feudalidad y vasallaje. Sin embargo, la *FB*, como la *FO*, presenta no poca información, tan sólo tratada en Eilhart von Oberg, en torno a la concepción de la locura en la Edad Media. Finalmente, con respecto a los *valores* hemos de señalar, como punto de concomitancia con Thomas o Gottfried, el tratamiento del amor en la distancia, teniendo en cuenta la *óptica cortés* imperante en la época, o el sistema de oposiciones con el que se articula la *FB* (fidelidad vs pasión, deber social vs interés individual, amor vs odio, etc.)

Quizá la concepción del poder medieval no esté en la *FB* tan ampliamente desarrollada como en Béroul, evidentemente por una cuestión de espacio y privilegio de *personajes*. En efecto, en la *FB* escasa es la relevancia de los barones felones. De hecho, incluso carecen de identidad propia en la obra y su presencia es meramente alusiva. Sin embargo, no por ello hemos de pensar que el autor de la *FB* esté intentando ocultar la realidad de su tiempo, es decir, el debilitamiento monárquico frente al creciente poder de la nobleza feudal. Si este aspecto no recibe un tratamiento tan detallado en Béroul se debe a dos razones: la primera y más obvia es la brevedad del *relato* (lógicamente sería imposible desarrollar con la misma intensidad todos los aspectos que Béroul trata en una versión de la que se han conservado más de 4000 versos) y la segunda, el carácter meramente alusivo que adquieren los *personajes* secundarios en la *FB*, ya que en ningún momento el *narrador* les concede la palabra. En cualquier caso, la actitud de Marco en la asamblea de nobles que convoca da perfecta constancia del sentimiento de debilidad monárquica que debió existir en la Francia del siglo XII. El rey no se muestra capaz de capturar por sí mismo a Tristán. En efecto, en esta época de la historia las labores militares no residían tanto en la monarquía como en sus señores feudales. Ello

se consagraba a partir de la ceremonia del homenaje. La *FB* nos presenta, pues, un conjunto de barones que prometen ayuda a su señor, porque, en definitiva, están ligados a él en calidad de vasallos. Era, entonces, normal que, por el servicio prestado al monarca, obligados por un ceremonial de juramento previo, el rey hubiera de corresponder con su agradecimiento, a menudo materializado en la entrega de un feudo por el servicio prestado. Será, pues, esta relación de feudalidad el máximo agente debilitador de la monarquía en la Edad Media. Veamos cómo se materializa en nuestro *relato* lo anteriormente expuesto:

Ses barons fait toz asanbler  
 Et lor a bien montree l'ovre.  
 Lo mesfait Tritan lor descovre:  
 <<Seignor, fait il, que porrai faire?  
 Mout me tomē a grant contraire  
 Que de Tristan ne pris vengence:  
 Sel me torne l'an a enfance.  
 Foiz s'an est en ceste terre  
 Que je no sei o jamais querre,  
 Car mout l'avrai toz jorz salvé.  
 Se poise moi, por saint Odé...  
 ...Se nus de vos lou puet parçoivre,  
 Faites lou moi savoir sanz faille.  
 Par saint Samson de Cornuaille,  
 Quel me randroit, gré l'an savroie  
 Et tot jorz plus chier l'an avroie.>>  
 N'i a celui ne li promete  
 Qui a lui prandre entante mete.  
 (*FB*, 1989: 247-248) (vv. 15-32).

[Il convoque ses vassaux et leur révèle tout ce qui s'est passé. Il leur expose le forfait de Tristan: <<Seigneurs, que vais-je faire? Je suis fort contrarié de ne m'être pas vengé de Tristán: mon échec prête à rire. Il s'est enfui quelque part en ce pays et je ne sais comment le capturer, car il m'échappe toujours. J'en suis fâché, par saint Odon...Si l'un de vous l'aperçoit, qu'il ne manque pas de m'en informer. Par saint Samson de Cornuailles, celui qui me le livrerait aurait droit à ma reconnaissance sans cesse acerve>> Chacun lui fait serment de tout faire pour prendre Tristan]

Sin embargo, no es el aspecto político el más desarrollado en la *FB*. Ya el título del *relato* nos pone en antecedentes del amplio tratamiento que el tema de la locura tendrá dentro de la cuestión de los *saberes* y los *valores*. La locura en la Edad Media era algo más que una enfermedad. Podía concebirse, antes bien, como un signo de marginalidad social, como ya comentamos en la versión de Eilhart. De hecho, Fritz define al loco en la Edad Media como “un être du dehors, hors de tout espace civilisé ou socialisé, hors de soi, hors du sens” (1992: 16). Sin embargo, durante el medievo la locura también supuso una vía de acercamiento entre el marginado y el resto de la

sociedad. La locura se había convertido así en un espectáculo en el que el loco podía decir todo aquello que pensaba, sin tener por qué ser víctima de la censura o la represión. Su discurso se cargaba de tintes satíricos mezclados con peroratas hilarantes y sin sentido de las que la literatura medieval, principalmente con el género de la *sottie*, dará perfecta cuenta ( Hindley, 1983: 445). Sin embargo, el loco fue bien visto, especialmente si se trataba de un loco de corte, según señala Ménard: “(...) les scènes de dérision ne doivent pas faire oublier les manifestations de sympathie et de pitié. D’abord à l’égard des fous de cour on éprouve toujours une joyeuse affection” (1977:453). Esta es justamente la reacción que provoca Tristán en la corte de Cornualles mientras se presenta ante Marco, la reina y todo su séquito. De hecho, el propio Marco se apiada de Tristán pese a que éste, disfrazado de loco, por supuesto, le pide que le dé a Isolda, aun cuando le llega a confesar, incluso, que él es Tantris, el que fuera amante de la reina: “ Or te repose, Picolet. / Ce poise moi que tant fait as” (*FB*, 1989: 253) (v. 189)-190) [Répose-toi, Picolet. Je compatis à tes peines].

A diferencia de la *FO*, como ya veremos, en la *FB* no se muestra, sin embargo, la doble cara que la locura tiene en la Edad Media. La marginalidad, y por ende, la locura conllevaba un fuerte sentimiento de rechazo social, tal y como apunta Ménard: “À l’égard des aliénés, la première réaction de la société médiévale est un mouvement de rejet. Sans être bannis des villes et isolés dans des lazarets, les fous restent des marginaux. Ils ne sont pas vraiment acceptés par les communautés urbaines” (1997: 447). La *FO* da buena prueba de ello desde el momento en que nos describe la llegada del loco a la corte en una *escena* llena de abucheos y bastonazos. La *FB* casi reduce al silencio, sin embargo, esta violencia popular. La explicación a tal diferencia no nos parece que conlleve ideología alguna. Más bien se debe a la necesaria rapidez con la que han de desarrollarse los eventos en una versión que presenta un total de 574 versos. De hecho, la llegada y el recibimiento de Tristán en la corte suponen una clarísima *elipsis* en el *relato*. Nada sabemos de la acogida de Tristán por parte del séquito real o del pueblo de Cornualles:

Qant Tritanz vint devant le roi,  
 Auques fu de povre conroi:  
 Haut fu tonduz, lonc ot le col,  
 A merveille sambla bien fol.  
 Mout s’est mis por amor en grande  
 Mars l’apele, si li demande:  
 “Fox, com a non?- G’é non Picous.  
 (*FB*, 1989: 251-252) (vv. 152-158).

[Quand Tristan paraît devant le roi, il a piètre allure: il a le crâne tondu et le cou maigre, il a merveilleusement revêtu son personnage. L'amour lui a donné du talent. Marc l'interpelle et lui demande: <<Fou, quel est ton nom?- Je m'appelle Picou.]

Sin embargo, no por ello podemos decir que la marginalidad y el rechazo no se hagan patentes en la *FB*. Al igual que en la *FO*, aunque de forma más atenuada, Isolda desprecia una y otra vez al loco. No puede tratarlo como un igual, ni siquiera con una cierta amabilidad como ha hecho Marco. Pensar que este loco osa compararse con su amado Tristán o que pueda ser Tristán, incluso, provoca un rechazo superior a las razones y verdades que el loco le aduce. La marginalidad y el rechazo que la locura conllevaba en la Edad Media quedan, entonces, perfectamente puestos de manifiesto mediante la actitud repulsiva de Isolda.

En tanto que enfermedad socialmente marginal era necesario que la locura quedara perfectamente delimitada a través de una serie de rasgos distintivos que lógicamente debían mostrarse en el aspecto físico como marca de rechazo o reconocimiento, cuando menos. Veamos cómo esta morfología de la locura coincide en todos sus detalles con la que Eilhart nos presentaba en su versión. Tristán, en su disfraz, posee tres de los rasgos más característicos del loco medieval, según ha apuntado Ménard: el primero serían las ropas hechas girones del loco, rotas por los ataques de locura que debía sufrir (1977: 435); el segundo sería la tonsura (1977: 436), pues, según nos dice Fritz “on a voulu y voir, tour à tour, un moyen d'affaiblir leur force physique” (1992: 39); y el tercero se correspondería con el bastón, utilizado como arma de defensa, “arme des rustres”, según Ménard (1977: 440), frente a los ataques que debía sufrir el loco en su continuo deambular.

En otro orden de ideas, la creencia en Dios es otro de los *valores* más importantes que vertebran nuestro *relato*. Dios aparece como un ser Todopoderoso, capaz de interceder por el ser humano, incluso, en las situaciones más adversas. Al igual que en la *FO*, Tristán lo interpela en alguna ocasión, aunque, al hacerlo, hemos de ser conscientes de que, en cierto modo, se están rompiendo los deberes del buen cristiano, entre los que debía primar el arrepentimiento sincero del pecador. En efecto, Tristán ha cometido un pecado carnal, el del adulterio, con la mujer de su tío, lo cual implica la ruptura del juramento de fidelidad y vasallaje que une a los dos personajes, convirtiendo así a Tristán en un exiliado, y por ende, en un proscrito o fugitivo. Lejos de arrepentirse de ello, Tristán pide ayuda a Dios para que le permita acercarse a Isolda. Desde este punto de vista, Tristán atenta claramente contra la moral eclesiástica imperante, en

absoluto permisiva de las relaciones adúlteras. Sin embargo, y a diferencia de versiones como la de Bérout, la voz censora del peso moral aparece silenciada en la *FB*, al igual que en la *FO*, pues parece que lo único importante es reunirse con Isolda. La imagen de Dios se desliga así de los preceptos más censores del cristianismo eclesiástico, como ya ocurriera en Bérout, para mostrarnos la imagen generosa de un Dios milagroso. No en vano la *FB* alude, por ejemplo, al milagro de la conversión del agua en vino:

Mais cil Dex qui reigne sanz fin,  
 Qui as noces Archetreclin  
 Lor fu tant cortois botoillier  
 Que l'eve fist en vin changier  
 Icel Dex me mete en corage  
 Quë il me giet d'icest folage!  
 (*FB*, 1989: 258) (vv. 352-357).

[Que Dieu, dont le règne n'a pas de fin, et qui fut, aux noces d'Architrichinius, assez généreux échanton pour changer l'eau en vin, me donne la force de renoncer à ma folie!]

Con respecto a la presencia de Dios, hemos de destacar, en cualquier caso, que se hace mucho más patente en la *FB* que en la *FO*. De hecho, Caluwe, en un análisis computacional y comparativo sobre el total de alusiones que se hace a Dios en la *FB* y la *FO* nos dice: "(...) aux 16 occurrences sur 574 vers de *FB* correspondent 10 occurrences sur 998 vers dans *FO*. Cette constatation peut se résumer, si l'on aime les chiffres sans être trop pointilleux sur les décimales, en disant que le mot Dieu apparaît 2 ½ fois plus souvent dans la *FB* que dans la *FO*" (1980: 58).

Vemos, a continuación, cómo Tritán invoca a Dios no para arrepentirse y pedirle que le aleje de la tentación y del pecado, sino, como apunta Caluwe, "pour obtenir de lui, au contraire, qu'il le protège dans l'accomplissement de sa faute" (1980: 56).

Amors, qui totes choses vaint,  
 Me doint encor quë il avaigne  
 Quë a ma volonté la taigne!  
 Si ferai je, voir, se Deu plait:  
 A Deu pri çe qu'il ne me lait  
 Morir devant ce que je l'aie.  
 (...)  
 Et Dex me doint encor tant vivre  
 que la voie saine et delivre!  
 (...)  
 (*FB*, 1989: 249) (vv. 71-79).

[Qu'Amour, seigneur du monde, me laisse encore ma chance de la posséder! Ainsi sera, s'il plaît à Dieu: car je le prie de me laisser vivre assez pour qu'elle me revienne. (...) Qu'il m'accorde de la retrouver saine et joyeuse! (...)]

Finalmente, en el ámbito de lo social encontramos alguna alusión a los principales preceptos cortesés que debieron imperar en el siglo XII. Entre estos preceptos Tristán destaca uno, el *servicio de amor* con el que el amante debe honrar a la dama para hacerse digno de ella:

-Ja si feroie je, mon voil;  
Mais li boivre del trosseroil  
M'a si emblé et cuer et sans  
Que je nan ai antre porpans,  
Fors tant quë en amor servir:  
(*FB*, 1989: 256) (vv. 308-312).

[Je le voudrais bien, mais le breuvage de l'outre m'a si bien ôté coeur et sens  
que je n'ai plus d'autre pensée que le service d'amour]

Sin embargo, no se hace especial hincapié en la *FB* sobre los *valores* de la *cortesía* y, en cuanto a esta mención explícita del *servicio de amor*, no tenemos información suficiente en el *relato* como para tomarla en un sentido estrictamente cortés. Es más, si tomamos en cuenta la información que Tristán ofrece posteriormente en las continuas *analepsis*, para que Isolda pueda reconocerlo, y si contrastamos y completamos esta información con versiones como la de Béroul, seremos conscientes de que no nos encontramos ante un verdadero *servicio de amor*, sino ante la ayuda obligada que Tristán debe conceder a una persona que se encuentra en una situación de extremo peligro (tal es el caso de Isolda cuando es entregada a la corte de leprosos o cuando debe jurar su falsa inocencia frente a toda la corte en la Blanca Landa).

Acabamos de ver que la *cortesía*, en su recepción más sentimental, no es un aspecto central en la *FB*, tal vez porque tampoco lo fuera en la versión de Béroul, de la que no pocos críticos, como ya veremos en la cuestión de la *intertextualidad*, han afirmado que es su fuente. En cambio, sí encontramos reproducida en mayor grado la concepción más social e histórica de la *cortesía*<sup>179</sup>. El comportamiento de Isolda o Marco se define como cortés frente al de Tristán, a quien Isolda no puede ver, ni mucho menos, como un semejante, sino como un *villano*. La cortesía en su acepción más social conlleva, por tanto, una visión dual de la sociedad, o se es *villano* o se es *cortés*, o formulado el dualismo de forma más clasista, todo aquel que no es *cortés* es, por

---

<sup>179</sup> Sobre la doble concepción de la *cortesía* en la Edad Media, Martin nos dice: "Au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, le mot <<courtoisie>> s'entend en deux acceptions: l'une sociale, exprimant ce qui concerne une cour, l'autre morale, désignant la qualité d'un individu. Ces significations sont liées à un style de vie qui se constitue dans la civilisation occidentale au XIII<sup>e</sup> siècle" (1999: 283). Berthelot, por su parte, no ve tanto una cualidad moral en la *cortesía* como el tratamiento que se le ha de dar al sentimiento amoroso. Nos dice así refiriéndose a esta segunda acepción de la *cortesía*: "D'autre part, à un niveau plus élevé, elle détermine le traitement réservé au sentiment amoureux tel qu'il est prescrit et encadré par un ensemble de règles passablement contraignantes" (1998: 17).



consiguiente, *villano*. De hecho, Délort define la *clase villana* como “gens du peuple, par opposition à ceux de la classe noble” (1982: 288).

Finalmente, como en el resto de las versiones del Tristán analizadas ( Bérout, Thomas, Eilhart o Gottfried) y como en la *FO*, la creencia en la magia y lo sobrenatural ocupa un lugar central en la mentalidad del hombre durante la Edad Media. Obviamente, estamos haciendo referencia al filtro, al que Tristán alude como causante del amor fatal que Isolda y él se profesan, amor que llega a ser más fuerte que las leyes divinas y humanas. En principio podría pensarse que el filtro, que los amantes ingieren por accidente, no implica nada que roce lo oscuro y sobrenatural. En efecto, la medicina medieval se basó principalmente en ungüentos hechos a base de hierbas con finalidades muy diversas, desde curar a un enfermo hasta solucionar el mal de amores, pero la elaboración y uso de estos remedios medicinales hubo de ser bastante común en una época en la que prima, ante todo, el fármaco naturista. De hecho, con respecto a la preparación y naturaleza de este filtro de amor, desencadenante de la tragedia de Tristán e Isolda, Poirion nos dice: “ Il s’agit d’une potion, d’un vin où l’on fait macérer des herbes. Nous sommes là dans la vraisemblance scientifique, nos herboristes du Moyen Âge fournissant l’essentiel de la pharmacopée” (1982: 66). En cualquier caso, si la preparación del filtro no tiene por qué situarnos en el mundo de la superstición, de la magia y lo sobrenatural, la forma y los fines con los que se ha preparado resultan sorprendentes y remiten a un mundo de lo maravilloso que supera con creces el plano de lo tangible y que, sin embargo, durante el medievo tuvo que estar considerado como un elemento más de la realidad. En efecto, el filtro de amor está preparado por la madre de Isolda, a quien críticos como Poirion tachan de bruja, al haber sido capaz de elaborar un elixir de amor que, en principio, está destinado a enamorar por encima de cualquier ley humana o divina a dos personas que jamás se han visto ( Marco e Isolda), con una diferencia de edad más que considerable y pertenecientes a dos pueblos con mentalidades distintas y socialmente enfrentados en el pasado. La aparición de la brujería hace, pues, que el *relato* se desligue del peso de la razón y del apego a lo real para adentrarse en un mundo oscuro y enigmático del que, repetimos, la creencia del hombre medieval no estuvo, en absoluto, apartada:

Mais ici s’arrête la rationalisation. En deçà du destin, ou du hasard, qui fait de cette aventure un drame, on retrouve aisément le schéma d’un mythe, celui de la sorcière, experte en venins et poisons, qui prépare un breuvage pour séduire un héros, malgré ses scrupules ou sa répugnance (Poirion, 1982: 66).

La alusión al filtro de amor en la *FB*, como también se hará en la *FO* y en las versiones más conocidas del *Tristán* en la Edad Media (Bérout, Thomas, etc.), pone de manifiesto la confrontación que debió existir en esta época entre la magia y la religión. No en vano la brujería fue perseguida por la Iglesia durante la Edad Media, puesto que debía suponer un grave peligro para el dogma cristiano la creencia en hechos sobrenaturales que no emanaban de Dios, sino del ser humano. Sin embargo, los textos tristanianos (Bérout principalmente) nos muestran cómo Dios no se opone a este poder sobrenatural que sólo conduce a que el hombre caiga en las redes del pecado. Así, como ya hemos visto, Tristán invoca a Dios en numerosas ocasiones para que le permita reunirse con Isolda, lo cual dará pie a que el amor adúltero siga su curso, y, aunque Dios no se manifiesta tan claramente como en la versión de Bérout, tampoco hay nada en el *relato* que nos permita ver que se opone al amor pecaminoso, amor y enfermizo que están viviendo Tristán e Isolda.

## 8. LAS RELACIONES DE TRANSTEXTUALIDAD EN LA *FB*

Sin duda alguna, el tema del encuentro clandestino entre Isolda y su enamorado disfrazado (de leproso, monje, juglar, menestrel), para ocultar su verdadera identidad y no ser descubierto, lo encontramos en una gran cantidad de versiones. Sin embargo, ha sido la transmutación en loco por parte del héroe para reunirse con su amada la que, bien como elemento central y exclusivo, bien como un episodio más del complejo entramado que supone la leyenda de *Tristán e Isolda* ha conocido un mayor número de versiones<sup>180</sup>. Concretamente, la fingida locura de Tristán aparece ya recogida en el *Tristán* de Eilhart von Oberg, en un pasaje del *Tristán en prosa*, en las dos continuaciones de la versión alemana de Gottfried von Strassbourg pertenecientes a Ulrich von Türlheim y Heinrich von Freiberg y, por supuesto, en la *FB* y en la *FO*, donde la transmutación en loco por parte de Tristán abarca la totalidad del *relato* y no se añade a él como un elemento más (caso de Eilhart von Oberg, el *Tristán en prosa* o las

---

<sup>180</sup> Evidentemente, no podemos decir que el tema de la locura haya sido abordado en todos los textos, pero también hemos de reconocer que buena parte de las versiones medievales del *Tristán* están incompletas, bien porque partes del manuscrito original se perdieran (tal es el caso de Thomas o Bérout) o porque el autor dejara la obra inconclusa (nos referimos a Gottfried von Strassbourg). Por ello es difícil, por no decir imposible, afirmar que estos textos no hayan abordado a lo largo de su desarrollo la transmutación de Tristán en loco con el fin de poder acercarse a la reina Isolda, especialmente si tenemos en cuenta que la versión más primitiva de la leyenda que hemos conservado en su totalidad, la versión de Eilhart von Oberg, considerada por la crítica como la versión más cercana al posible *Tristán primigenio*, le dedica toda una *escena*. Igualmente, el que los dos continuadores de Gottfried también la incluyan en sus versiones y que aparezca aludido en otras como el *Tristán en prosa* invita a pensar que el alcance literario de este episodio podría haber sido mayor de lo que, en principio, hemos podido constatar, ciñéndonos a las versiones analizadas y conservadas.

continuaciones de Ülrich von Tûrheim y Heinrich von Freiberg). Antes bien, son los demás eventos que componen la leyenda del *Tristán* los que aparecen insertados en las dos *Folies* a modo de *analepsis* para que Isolda pueda reconocer a Tristán en la figura del loco. Se establece así una visión dialógica entre los diferentes *Tristán*, de una gran riqueza para el estudio de la *intertextualidad*.

En cualquier caso, esta casi omnipresencia de la fingida locura de Tristán como vía de acercamiento a Isolda, una vez que ha sufrido el exilio, podría justificarse si aceptamos, tal y como hace Lecoy, que el mencionado episodio ya se encontraría presente en el *Tristán* primitivo:

Pour nous en tenir aux textes français, la similitude évidente des récits chez Eilhart et le roman en prose prouve que tous deux dérivent d'un modèle commun ancien (Eilhart écrivait vers 1170). Ce modèle ne peut guère être que le *Tristan* <<primitif>> aujourd'hui perdu, mais qui semble bien avoir été le point de départ littéraire de la légende de notre héros. L'épisode de Tristan fou remonte donc très haut dans la tradition et en faisant vraisemblablement partie dès le début (1994: 7-8).

A continuación nos gustaría centrarnos en la estrecha *relación intertextual* que la *FB* guarda con la *FO*. Salvando la diferencia que existe en el número de versos que componen cada una de las versiones, 574 versos para la *FB* frente a 998 versos para la *FO*, ambos *relatos* cuentan una misma historia e, incluso, recuerdan y evocan los mismos eventos relativos al pasado amoroso de Tristán e Isolda. Pero los paralelismos y concomitancias no atañen simplemente al plano del contenido. Como podemos constatar mediante el establecimiento del *esquema quinario* para ambas versiones, subyace la misma estructura ( la única diferencia estribaría en un mayor desarrollo de la *dinámica de la acción* en la *FO*). No en vano ambos textos empiezan y terminan de la misma forma (Lutoslawski, 1886: 512): las quejas de Tristán al comienzo del *relato* y el encuentro amoroso clandestino y pasional entre los dos amantes, únicamente vigilado por la fiel Brangien, al final.

Sin embargo, es mucho más sorprendente aún el habernos encontrado la reproducción exacta de ciertos versos en sendos *relatos*, como si uno hubiera sido copia exacta del otro o como si los dos hubieran sido copia de otra *Folie* perdida, que la crítica llamará *Fx* (Roberston, 1977:5; Delbouille, 1978:127):

Sore li cort, lieve la teste:  
Onques tel joie ne fist beste!  
Boute do grain et fiert do pié:  
Toz li monz en aüst pitié;  
(*FB*, 1989: 263) (vv. 514-517).

[Il bondit vers lui, il fait le beau: jamais animal ne manifesta tant de joie! Il frotte contre lui son muffle et gratte des pattes; qui n'en serait ému?]

Sur lui curt e love la teste,  
Unc si grant joie ne fist beste.  
Bute del vis e fert del pé,  
Aver en poüst l'en pité  
(*FO*, 1989: 294) (vv. 913-916).

[Il court à lui, la tête haute, et manifeste une extraordinaire allégresse. Il se frotte la tête contre Tristan, il gratte ses pattes, et c'est un spectacle bien émouvant]

Tal y como afirma Hoepffner (1949: 8), es prácticamente imposible que dos autores distintos, en lugares diferentes y en épocas que no son exactamente coetáneas, hayan podido reproducir casi palabra por palabra cuatro versos. Más bien ello avala la hipótesis de que ambas *Folies* emanen de una *Folie* primigenia, que una haya sido imitación de la otra, queriéndose ver en este caso a la *FB* como modelo del que habría partido la *FO*, en tanto que versión mucho más elaborada y compleja, o, finalmente, que ambas tomaran como modelo el *Tristán* primitivo, puesto que en él, según ya hemos apuntado, debía encontrarse mencionada y más o menos desarrollada la *escena* en la que Tristán se hace pasar por loco para poder ver y disfrutar de Isolda, sin llamar la atención de Marco o el resto de su séquito.

Tal vez la hipótesis más dispar de las que previamente hemos apuntado sea la de una posible imitación de la *FB* por parte de la *FO*. Aunque ya hemos señalado que existen grandes semejanzas en cuanto al contenido y la *estructura*, también existen diferencias dignas de tener en consideración en lo que respecta a la forma, al *ritmo del relato* o a los *personajes*, que ya desarrollaremos, especialmente cuando demos cuenta del análisis de la *FO*. Es más, el hecho de encontrarnos con cuatro versos casi semejantes en la *FB* y en la *FO* no debería implicar, sin que exista un razonamiento previo de mayor peso, que una de las versiones haya imitado a la otra. De hecho, Legge apunta a tal respecto: “il est extrêmement difficile de composer des couplets de quatre octosyllabes sur un même sujet sans employer les mêmes mots et les mêmes rimes” (1978: 374). Así, la opinión de Horrent, según la cual la *FB* habría servido de modelo a la *FO* (1946-7: 37) podría ponerse perfectamente en tela de juicio. Uno de los primeros criterios en alimentar esta duda se encuentra en la fecha de composición de ambas *Folies*. Aunque la mayoría de los estudiosos (Bossuat, 1964: 454; Varvaro, 1967:13) acuerdan como fecha de composición para ambas *Folies* el final del siglo XII, Marchello-Nizia precisa, en función del tipo de lengua que podemos encontrar en una y otra versión: “(...) la langue d’Oxford semble en effet caractéristique du troisième quart

du XII<sup>e</sup> siècle, alors que celle de Berne le serait de la fin du XII<sup>e</sup> siècle ou du début du XIII<sup>e</sup> siècle” (1995: 1312). Hoepffner (1943: 21) también es partidario de avalar la *FO* como primera versión, precisando que se habría compuesto en el último tercio del siglo XII. Además, teniendo en cuenta las fuentes secundarias que, sin duda alguna, han influido en la composición de las *Folies*, este orden cronológico parece bastante acertado.

La *FO* habría tomado como fuente de inspiración la versión cortés de Thomas d’Angleterre ( Horrent, 1946-7: 37; Haidu, 1973: 716; Thomaryn Bruckner, 1981-2: 52) y la *FB* habría tomado como punto de partida la versión común de Béroul (Bossuat, 1964: 454; Horrent, 1946-7: 37). Como en Béroul, el *ritmo narrativo* con el que se van desencadenando los eventos es mucho más rápido. A su vez, en lo que se refiere a la cuestión de los *saberes* y los *valores* en el *relato*, la *FB*, como la versión de Béroul, otorgan un papel muy importante a las relaciones monarquía-aristocracia, reflejando en ambos casos la dependencia del rey hacia sus barones. Igualmente, el estilo en ambos *relatos* resulta sencillo, a veces, tosco o primitivo y con una composición en la que, en ocasiones, prima la ruptura y el desorden, aunque, en definitiva, todo sea por crear una mayor sensación de realismo, característica también esencial en Béroul, en tanto que los acontecimientos se perciben desde la mente distorsionada de un loco ( Horrent, 1946-7: 31). Podríamos seguir enumerando rasgos que identifican la versión de Béroul con la *FB*, rasgos de los que ya hemos dado cuenta en nuestro *análisis narratológico*, como puede ser la práctica ausencia de *descripción* en el *relato* o la actitud más neutra del *narrador*, quien procura no eclipsar la *narración* con *segmentos reflexivos* mediante los cuales canalizar su ideología. A modo de conclusión, la dependencia de la *FB* y la versión de Béroul es tal que Horrent llega a afirmar al respecto: “un auditeur qui ignore le poème de Béroul n’appréciera pas *FB*, tandis que pour comprendre *FO* point n’est besoin de Thomas” (1946-7: 37).

Teniendo en cuenta todo lo que hasta aquí hemos apuntado, es difícil tomar como modelo de inspiración de la *FO* la *FB*. Podríamos pensar que ambas versiones han querido individualizar uno de los episodios que, sin duda alguna, tuvo que encontrarse en la versión primigenia del *Tristán*. Sin embargo, nos llama sobremanera la atención no ya sólo que ambos textos puedan tener el mismo título o que empiecen y acaben de la misma forma o, incluso, que en un determinado momento sus versos puedan suponer un calco perfecto si superponemos ambos textos, sino que sendas versiones reproduzcan exactamente los mismos acontecimientos o que las *analepsis* evoquen los mismos

detalles con idéntica finalidad, la de llegar de nuevo al corazón de Isolda. Ello permitió a Lutoslawsky (1886: 512-518) realizar un exhaustivo estudio comparativo entre la *FB* y la *FO* con el que dar cuenta de la existencia de un armazón común para ambas versiones o quizá de algo más que un armazón. En efecto, esta especie de esquema supera con creces lo que podría ser un guión común con el que reproducir, a rasgos generales, una historia. Ambas versiones ( *FB* y *FO*) coinciden en lo general con la misma intensidad con la que coinciden en lo concreto. Esa es justamente la baza de Tristán en ambos relatos para hacer que Isolda pueda reconocerlo. Veamos cómo la reina, en las dos *Folies*, queda sorprendida ante el nostálgico, pero riguroso recuerdo con el que el loco alude a buena parte de la vida pasada de los amantes y aclaremos, por supuesto, que la eclosión de detalles y datos con los que se van fijando las *analepsis* de Tristán aún no se han producido, pues justamente empiezan a aflorar una vez que Tristán e Isolda se quedan a solas:

Tant a hui mes faiz regreté  
 Et les Tristan, c'ai tant amé  
 Et fais encor, pas ne m'en fain!  
 (*FB*, 1989: 255) (vv. 264-266).

[Comme il a nostalgiquement rappelé ce que j'ai vécu et ce qu'a vécu Tristán, que j'ai tant aimé et que je ne me laisserai point d'aimer!]

Certes cist fol, cist fous jugleres,  
 Il est devins u enchanteres,  
 Kar il set mun estre e ma vie  
 De chef en chef, ma dulce amie.  
 Certes, Brenghein, mult me merveil  
 Ki li descufri mun conseil,  
 Kar nus nel sout fors jë e vus  
 E Tristan, le conseil de nus  
 (*FO*, 1989: 283) (vv. 561-568).

[Oui, ce fou, ce bailleur de folles sornettes est un divin ou un enchanteur, car il me connaît très bien et n'ignore rien, chère compagne, de toute ma vie. Oui, Brangien, je me demande qui lui a confié des secrets que personne sinon Tristan, toi et moi ne saurait connaître, car ces secrets ne concernent que nous]

Teniendo en cuenta que ambos textos presentan un número tan elevado de paralelismos y si no hay proceso de imitación entre ellos, tendremos que aceptar la existencia de una *Folie* primitiva en la que ya se habría individualizado y desarrollado el episodio de la fingida locura. Reiteramos una vez más que nos parece mucho más acertado este punto de vista, ya que en una imitación directa del *Tristan* primitivo hubiera sido mucho más lógico que los textos no coincidieran, bien en su principio bien en su fin. Se hace artificioso en extremo que dos autores diferentes, en momentos y en espacios distintos, hayan llevado a cabo dos versiones sobre un mismo evento sin que el

principio o el final puedan remitir a hechos diferentes. Por ello pensamos que ya existía un modelo predeterminado de la *Folie* (*Fx*), que sí habría derivado del primer *Tristán*. No en vano Delbouille afirma con respecto a la *FB* y la *FO*: “Il y a, en revanche, des raisons pour penser que l’une et l’autre sont nées de cette \*Fx perdu qui avait été conçue à partir du roman primitif” (1978: 127).

Es difícil determinar el carácter de este *relato* o su extensión. Nosotros pensamos que podría haber llevado igualmente el título de *Folie Tristan*, pero nada podemos afirmar al respecto porque, a diferencia de las versiones del *Tristán* hasta aquí analizadas (Béroul, Thomas, Eilhart von Oberg o Gottfried von Strassbourg), en la *FB*, como en la *FO*, en ningún momento se aborda o se hace alusión directa o indirecta a las fuentes de origen. Mientras que en los autores anteriormente aludidos existe una clara voluntad por dar sus fuentes, por autenticar la supremacía de una versión del *Tristán* frente a la más o menos amplia pluralidad de versiones que debían circular, e, incluso, por presentar su versión como un *relato* de superior calidad frente a las diferentes versiones y autores que de una u otra forma abordaban el *Tristán*, las dos *Folies* silencian sorprendentemente este aspecto.

Este silencio que caracteriza a las *Folies* en torno a las fuentes de las que han podido inspirarse sus autores nos llama la atención cuando vemos, especialmente en una época en la que, a través de una clara *función testimonial* por parte del *narrador*, la literatura y, más concretamente, los autores medievales intentan autenticar sus historias y, sobre todo, muestran una clara voluntad de superación con respecto a sus predecesores (aspecto del que el *Tristán* no se encuentra ajeno, si recordamos las reivindicaciones y el alarde de supremacía de Béroul y Thomas). Nada de esto aparece en la *FB* ni en la *FO*, como ya veremos, y, sin embargo, la materia no es, en absoluto, original, aunque no podamos evitar reconocer el tratamiento magistral que recibe en ambas versiones. En cualquier caso, ello crea un enigmático oscurantismo en torno a esta *Folie* perdida, sobre la que buena parte de los críticos tienen consenso a la hora de afirmar su existencia, pero sobre la que no dicen gran cosa al margen de delimitar su estructura y contenido, dada la dificultad de precisar al respecto. Sólo Lutoslawsky la clasifica desde un punto de vista literario diciendo: “Quant à cette source, *Fx*, elle paraît avoir été un lai indépendant du reste des poèmes de Tristan” (1886: 520). De ello se desprende que tal versión no debió de ser muy extensa<sup>181</sup>.

---

<sup>181</sup> De hecho, Baumgartner (1995: 46) nos dice que el *lai*, compuesto por el pueblo breton a partir de una aventura, ha de definirse como una forma breve, al tiempo que simple.

Nos gustaría volver una vez más en torno a la imposibilidad o, por lo menos, la dificultad de aceptar que la *FB*, al igual que la *FO*, haya partido directamente del *Tristán* primitivo sin que hubiera existido una obra, por breve que fuera, que hubiera servido de filtro, depuración y perfeccionamiento del episodio de la fingida locura de Tristán. Para así demostrarlo, vamos a tomar en cuenta cómo se desarrolla y se trata esta *escena* (gran *escena* en las *FB* y *FO*) en la primera versión medieval, y posiblemente más apegada al *Tristán* primigenio, según señala la crítica. Nos referimos al texto de Eilhart von Oberg.

A priori, y sin meternos en grandes profundidades, después de haber leído la *FB*, mucho más breve que la *FO*, llama sobremanera la atención la brevedad con la que esta *escena* se trata en Eilhart von Oberg. Pero no es ésta, ni mucho menos, la única diferencia que encontramos. En la versión del autor alemán, no es precisamente Tristán quien tiene la iniciativa de disfrazarse de loco, mientras que en la *FB* y en la *FO* sí. En la versión de Eilhart es un niño, sobrino de Tristán, *personaje* que no aparece en ningún momento ni en la *FB*, en principio más apegada a las versiones comunes del *Tristan*, ni en la *FO*, quien aconseja a Tristán que se reuna con Isolda, aprovechando el cambio físico que nuestro héroe ha sufrido. El cambio de apariencia a Tristán ya le ha venido dado. De hecho, en el texto se nos dice que tiene tonsurada la cabeza y, aunque, como ya hemos apuntado en la cuestión de los *saberes* y los *valores*, la tonsura es un rasgo caracterial de la locura en la Edad Media, Tristán parece haber sido tonsurado por otros motivos. En cualquier caso, ello le servirá para disfrazarse de loco y es en el disfraz justamente donde aparece una nueva diferencia, ya que en la versión de Eilhart se hace hincapié en los atributos que ha de llevar el loco. Como en la *FB* y la *FO*, se destaca el bastón como arma de defensa, pero aparece el queso, rasgo que también resulta distintivo en el loco medieval y que se encuentra ausente en la *FB* y la *FO*.

Sin embargo, no son éstas las únicas diferencias constatables en la versión de Eilhart. También nos ha llamado la atención que en esta versión Marco se presente como un *personaje* celoso y poco amable. No soporta que el loco pueda mirar a Isolda con los ojos del deseo, mientras que en la *FB*, Marco es, en todo momento, amable con este loco bufo, de quien tanto se ríe y por quien siente compasión. Asimismo, también encontramos diferencias en los detalles más concretos. Mientras que, en la *FB* y en la *FO*, Tristán no es violento con nadie si previamente no se han metido con él, en la versión de Eilhart, Tristán aprovecha su condición de loco para arremeter contra Andret,



uno de sus peores enemigos en la versión alemana que no tiene protagonismo, ni siquiera presencia alguna, en las dos *Folies* francesas.

Llegados a este punto, vemos que las *Folies* difícilmente podrían haberse visto influidas directamente, es decir, sin el papel intermediario de alguna otra versión (*Fx*), por el *Tristán* primigenio. De todas formas, existen, a nuestro entender, dos razones de mayor peso para así justificarlo. La primera es la prontitud con la que Isolda es capaz de reconocer a Tristán. Si hacemos memoria, en la *FB* son cuantiosas las *retrospecciones* a las que, en vano, Tristán tiene que aludir para que Isolda pueda reconocerlo y, sin embargo, ella sólo lo reconoce una vez que Husdent ha mostrado infinitas pruebas de cariño hacia su dueño y, sobre todo, una vez que Tristán le muestra a Isolda el anillo que ésta le entregó como prueba de amor. En la *FO*, la diferencia es aún mayor. Es preciso que las *analepsis*, con las que Tristán detalla su pasado a la reina, sean más completas, pero ello no basta. Isolda necesita ya no sólo las pruebas del reconocimiento de Husdent o del anillo, sino que Tristán recupere su verdadera voz y su auténtico rostro. A Isolda, en cambio, en la versión de Eilhart von Oberg, sólo le basta ver el anillo para saber que se encuentra ante Tristán. En este sentido, se constataría una vez más el mayor apego de la *FB* a las versiones comunes y, por ende, al texto primitivo, puesto que Isolda necesita menos tiempo y menos pruebas para reconocer a Tristán. A su vez, no encontramos mención alguna en la versión de Eilhart al reconocimiento de Husdent cuando después de tanto tiempo se reúne con su dueño. Sin embargo, en la *FB*, como en la *FO*, se le da mucha importancia a este detalle, recreándose, incluso, el *narrador* en las muestras de cariño que Husdent regala a Tristán. Además, en la *FB* la aparición de Husdent es más relevante aún que en la *FO*, pues ya hace que Isolda tenga dudas más que considerables en torno a la verdadera identidad del loco que tiene frente a sus ojos. En cuanto a la segunda razón, que previamente aducíamos para justificar la inexistencia de una influencia directa por parte del *Tristán* primitivo en las *Folies* francesas, nos parece aún de mayor rigor y peso que la credulidad de Isolda en la versión alemana. Nos referimos a la ausencia de *analepsis* por parte de Tristán para recordar a Isolda su vida pasada junto a él y mostrarle, por tanto, su verdadera identidad. Veamos con qué fugacidad alude a este respecto Eilhart: “Le fou, usant d’un détourné, lui parla à mots couverts de beaucoup de choses qu’il avait partagées avec elle” (1995: 380). Sin embargo, en la *FB* y en la *FO* estas *retrospecciones* suponen el corazón mismo del *relato* y llegan a ser, incluso, más importantes que la *escena* de la fingida locura. Además, la extremada coincidencia con el contenido de las *analepsis*, en la

presentación del *orden* de las mismas o de la relevancia que deben cobrar con respecto a la globalidad del *relato*, pone de manifiesto que resulta muy difícil, por no decir imposible, que tanta simetría y tantos paralelismos, como aparentemente se dan entre las dos *Folies*, fueran producto del azar en caso de que la *FB* y la *FO* hubieran partido del *Tristán* primitivo, en momentos y lugares diferentes. Resulta más lógico pensar que ambos *relatos* hubieran emanado de una *Folie*, hoy por hoy no conservada, en la que su autor, habiéndose percatado del enorme potencial de esta *escena*, como se demuestra teniendo en cuenta que aparece en seis de las versiones medievales más conocidas, ya citadas al principio del estudio de la *intertextualidad*, habría creado un único *relato* para individualizarla y ofrecerla así como versión episódica del *Tristán*<sup>182</sup>. En este *relato* ya se habría operado el proceso de inversión que caracteriza a las dos *Folies* y que consiste en subordinar el grueso de la leyenda a la *escena* de la locura fingida, mientras que en el *Tristán* primitivo la locura fingida sólo es una *escena* más integrada en el ensamblaje de la historia. Por ello, no son necesarias las *analepsis* en esta *escena*, pues el lector conoce de primera mano el pasado de Tristán e Isolda. En las *Folies*, sin embargo, sí son teóricamente necesarias, dado el carácter episódico de ambos *relatos*, y justamente de este aspecto ha emanado una de las grandes diferencias entre la *FB* y la *FO*, como ya habíamos apuntado previamente, cuando Horrent (1946-7: 37) decía que, para poder seguir la *FB* sin problema alguno, es preciso haber leído la versión de Bérout, fuente igualmente primordial en la elaboración de este *relato*. Pues bien, llegados a este punto, y al hilo de lo que acabamos de exponer, nos gustaría retomar las palabras de Horrent para dar cuenta de la diferencia que existe entre las dos versiones y, especialmente, de la originalidad de la *FB* con respecto a la *FO*: “À l’inverse de *FO* qui, comme l’on a vu, vise surtout à résumer partiellement une histoire ancienne en la présentant sous une forme nouvelle et amusante, *FB* veut avant tout mettre en scène une histoire nouvelle en se servant partiellement d’éléments anciens et empruntés” (1946-7: 32).

Finalmente, no podemos abandonar el estudio de la *intertextualidad* sin hacer brevemente mención a la presencia o alusión a otros géneros literarios que en la *FB* se lleva a cabo, rasgo que, a su vez, comparte con la *FO*. En este sentido, Sumberg nos dice: “The dispute, which is the heart of the *Folie*, also figures in Chrétien’s romans as

---

<sup>182</sup> La tradición y éxito de versiones episódicas del *Tristán* se pone de manifiesto desde la Edad Media no sólo con las *Folies*, sino con otros relatos como el *Tristan Menestrel*, integrado en *La Continuation de Perceval*, el *Lai du Chèvrefeuille* y el *Tristan Rossignol* o el *Tristan le Moine*. Si hacemos una comparación en términos generales, bastará para que nos demos cuenta de que todos éstos versan sobre un encuentro clandestino entre Tristán y la reina, en el que, a veces, incluso, Tristán tiene que cambiar su físico y su voz o su identidad para poder tener acceso a la reina.

in many lyric genres of the same period” (1967: 10). En efecto, la disputa, enfrentamiento o contraposición de ideas dio pie durante la Edad Media a la aparición de numerosos géneros poéticos líricos. Si casi la totalidad de la *FB* es una disputa entre Isolda y Tristán ante la demostración y la continua no aceptación de la verdadera identidad del loco (Tristán), las breves réplicas que Isolda va lanzando en la *FB* a Tristán, cuando éste intenta convencerla de su verdadera identidad, recuerda a la *tenso*<sup>183</sup> de los trovadores, mientras que el intercambio de insultos que aparece al principio del encuentro entre los amantes, aspecto que quedaría, desde luego, mucho más desarrollado en la *FO* con los ataques misóginos con los que Tristán arremete contra Isolda, recuerdan al género del *debate*. Sin embargo, hemos de reconocer que la dimensión más lírica se encuentra en la *FO*, donde el *debate*<sup>184</sup> y el enfrentamiento entre los amantes cobra unos tintes mucho más sentimentales y dramáticos. Esta diferencia nos conduce una vez más a corroborar la proximidad que existe entre la *FB* y la versión de Béroul, dado el privilegio que se otorga a la acción frente a la dimensión más lírica y trágica de los *personajes*. Ello hará, por ende, de la *FO* una versión mucho más próxima a textos como el de Thomas, aspecto que ya estudiaremos en profundidad con el análisis de la mencionada versión.

---

<sup>183</sup> Aunque la *tenso* no versa exclusivamente su disputa en torno a la casuística amorosa, la recoge, sin embargo, como uno de los temas más frecuentes: “Il s’agit d’un genre dialogué. C’est un débat, généralement entre deux interlocuteurs, pouvant porter sur toutes sortes de thèmes: amours, politique, questions personnelles (...). Demandes et réponses s’échangent de couplet en couplet (...)” (Bossuat et al., 1964: 1416).

<sup>184</sup> El *debate* no difiere en gran medida de la *tenso*, aunque en este caso las voces discordantes tengan como único objetivo la casuística amorosa. No en vano Gros y Fragonard definen el *debate* como una teoría del amor: “C’est un chant alterné où l’auteur nous fait entendre les voix dissonantes de l’amour. Nous n’avons pas affaire au pur lyrisme de l’effusion sentimentale. L’échange verbal suppose en filigrane une théorie de l’amour” (1995: 37).

**FOLIE DE OXFORD**

## 1. LA CUESTIÓN DE LA ESTRUCTURA EN LA *FO*

A diferencia de la *FB*, la *FO*<sup>185</sup> se inicia con un *incipit* de naturaleza más bien implícita. De hecho, el lector tiene la impresión de ser arrojado o precipitado a los acontecimientos sin que previamente el *narrador* le haya ofrecido ningún tipo de información. Desde el primer momento se encuentra frente al *personaje* de Tristán (con el nombre de Tristán se inaugura el texto) taciturno y melancólico, sin saber el por qué de esta situación. El *incipit* en la *FO* adquiere así una *función enigmática* de cara al lector, quien desde un primer momento, y casi sin poderlo remediar, se pregunta por qué Tristán es víctima de un estado de abatimiento y melancolía tan pronunciado. La respuesta no se hará esperar y aparecerá perfectamente explicitada en la *situación inicial*, de la que seguidamente daremos cuenta. Sin embargo, conviene precisar un poco más en torno al *incipit* de la *FO*, pues al contrario que en la *FB*, está más desarrollado. De hecho, pronto encontramos un *segmento reflexivo* en el que el *narrador*, sirviéndose de la tercera persona, deja de lado al *personaje* de Tristán para hacer abstracción de sus sentimientos, en lo que bien podría ser una *evaluación* del sufrimiento humano:

Melz volt murir a une faiz  
Ke tuz dis estre si destraiz,  
E melz volt une faiz murir  
Ke tuz tens en poine languir.  
Mort est assez k'en dolur vit;  
Penser confunt l'ume e ocist.  
Peine, dolur, penser, ahan  
Tur ensement confunt Tristan.  
(*FO*, 1989: 265) (vv. 7-13).

[Oui, il préfère mourir une fois pour toutes et en finir avec ses tourments, mourir et ne plus toujours languir dans la peine. C'est une longue mort que vivre dans la souffrance; les sombres pensées minent l'homme et le perdent. Et la peine, et la souffrance, et les sombres pensées, et les chagrins qui n'ont de cesse se conjurent pour miner Tristan]

Esta presencia del *segmento reflexivo-evaluativo* nos permite poner en parangón, desde un primer momento, la *FO* con la *versión cortés* de Thomas, y por extensión con la de Gottfried von Strassbourg, igualmente caracterizadas por el empleo de la *digresión reflexiva* con fines evaluativos en lo concerniente al amplio apego a los sentimientos humanos por parte del *narrador*. El *incipit* en la *FO* pone así de manifiesto que las tendencias a aproximar la *FB*, la versión de Béroul y la del alemán Eilhart, en tanto que *versiones comunes* de la leyenda, frente a la *FO*, la versión de Thomas o la de Gottfried,

---

<sup>185</sup> A partir de ahora nos referiremos a la *Folie d'Oxford* a través de las iniciales *FO*.

como *versiones corteses*, mucho más cuidadas y dilatadas mediante *procedimientos retóricos y descriptivos*, aspecto del que Marchello-Nizia (1995: 1314) da perfecta cuenta en lo que respecta a la *FO*, no son, en absoluto, tendencias gratuitas o sin consistencia alguna. Antes bien, desde el comienzo de la *FO* la actitud del *narrador* está poniendo de manifiesto, aunque sólo sea parcialmente, la aproximación a las *versiones corteses* de la que acabamos de hacer mención.

Teniendo en cuenta el carácter precipitado con el que el *incipit* da comienzo a la historia, así como las preguntas y dudas, que, desde un principio, asaltan al lector, bien podríamos decir que la *FO* presenta un comienzo *in media res*, en el que un *narrador heterodieético y extradieético*, como ya explicaremos más adelante, nos presenta la situación desesperante de un *personaje*, Tristán, del que nada sabemos hasta ahora. De ello se desprende la acusada presencia de un campo léxico que nos sitúa ante una clara sensación de pesimismo: “mornes”, “tristes”, “murir”, “poine”, “languir”, “dolor”, “ocist”, “peine”. La idea de la muerte parece fundirse con el dolor, aspecto del que nuevamente se hace incidencia en la *situación inicial*.

Como ya habíamos apuntado, la *situación inicial* ilumina el enigma planteado en el *incipit*. En ella se nos dice que la tristeza, la angustia y el deseo de morir, que parecen hacer presa de Tristán, se deben a la ausencia de su amante Isolda. La *situación inicial* pone de manifiesto que la *FO* es un texto mucho más ligado a la tragedia y a la fatalidad que su análoga, la *FB*. El *incipit* y la *situación inicial* acentúan el drama de un hombre sumido en la desesperación, hasta el punto de ver en la muerte el único desenlace a su angustia. Este aspecto permite poner de nuevo en parangón la *FO* con la *versión cortés* de Thomas, ya no sólo por el énfasis que se otorga a la temática del amor en la distancia, sino por la visión tan dramática del amor que del texto se desprende y por el deseo frenético de precipitarse a la muerte por parte de aquel que ama, ante la imposibilidad de unirse en vida con la persona a la que, por encima de todo, quiere:

Il veit kë il ne puet guarir;  
Senz cunfort li estot murir.  
Ore est il dunc de la mort cert,  
Quant il s’amur, sa joie pert,  
Quant il pert la roïne Ysolt;  
Murir desiret, murir volt,  
Mais sul tant quë ele soüst  
K’il pur la sue amur murrust,  
Kar si Ysolt sa mort saveit,  
Siveus plus suëf en murreit  
(*FO*, 1989: 265) (vv. 15-24).

[Il voit bien que son mal est sans issue: il lui faut donc mourir dans la tristesse. Il est déterminé à périr, puisqu'il n'a plus son amour et sa joie, puisqu'il n'a plus la reine Yseut; il désire la mort, il appelle la mort, pourvu seulement que son amie sache que c'est pour elle qu'il rend l'âme, car si Yseut l'apprend, il périra de façon moins cruelle]

La *complicación* en la historia coincide, sin embargo, con la *FB*. En ella, Tristán planea ir a visitar a Isolda, pese a la prohibición de Marco y la amenaza que pesa sobre su persona. Tristán decide emprender su viaje a pie para pasar desapercibido hasta que llega a la costa. Allí, el joven pide ayuda a unos marineros para que lo conduzcan en su nave a Inglaterra. Como se puede apreciar, a diferencia de la *FB*, la *complicación* es mucho más rápida. Si recordamos, en la *FB*, Tristán planeaba su marcha en un largo *segmento reflexivo* que abarcaba más de sesenta versos, mientras que en la *FO* es el *narrador omnisciente* quien nos cuenta de manera bastante resumida la planificación y el desarrollo del viaje, permitiéndose, incluso, algún *segmento reflexivo-evaluativo* al respecto:

Ki si celast en el deïst,  
Ja mal, so crei, nē en cursist:  
Par conseil dire e descuvrir  
Sol maint mal suvent avenir.  
La gent em sunt mult disturbé  
De so ke n'unt suvent pensé.  
(*FO*, 1985: 266) (vv. 51-56).

[Si on sait se taire et dissimuler, on évite à coup sûr la mauvaise fortune: publier et divulguer un projet attire mainte catastrophe. Les gens pâtissent beaucoup d'avoir été trop légers]

Una vez más la *FO* pone de manifiesto que su parentesco con las versiones de Thomas o Gottfried no es, en modo alguno, gratuito, ya que, como denominador común en todos los *relatos* se privilegia la imagen de un *narrador omnisciente* que, a su libre antojo, disemina el texto de *segmentos reflexivos* con los que poder evaluar una determinada situación de cara al lector. La *FB*, al igual que su antecesora, la versión de Béroul, privilegia, antes bien, el discurso de los *personajes* frente a las intervenciones del *narrador*, igualmente *omnisciente*, pero mucho menos preocupado de la *evaluación* moral o ética.

En lo que respecta a la *dinámica de la acción*, también hay una coincidencia exacta con la *FB*. Comenzaría, pues, con el momento en que Tristán emprende su viaje a Inglaterra para reunirse con Isolda y finalizaría en el momento en que es reconocido por la reina. Resulta la parte más dilatada de la historia y, al igual que en la *FB*, la voz del *narrador* da paso a la voz de Tristán, quien, en su fingida locura, se convierte en

*narrador* de buena parte de los eventos que configuran la historia de *Tristán e Isolda* (la herida de Tristán debido a su enfrentamiento con Moroldo, su marcha a Irlanda, donde recibe los cuidados de Isolda, el regreso de Tristán a Irlanda para pedir la mano de la joven y el enfrentamiento con el dragón, el viaje por mar rumbo a Cornualles en el que los dos jóvenes beben accidentalmente el filtro de amor, el momento en que la relación adúltera es descubierta a los ojos de Marco debido a la malvada treta del enano Frocín, la separación de los amantes, el regalo de Petit Cru a Isolda, el rapto de Isolda por el arpista de Irlanda, el encuentro secreto de Tristán e Isolda en el vergel o la marcha de los amantes al bosque donde se refugian en la gruta de amor). Si comparamos todas estas *retrospecciones* o *analepsis* de las que se compone la *FO*, podemos afirmar con rigor que abarca una visión de la historia mucho más completa. No en vano la *FO* presenta un total de 996 versos, lo cual supone que casi dobla a la *FB*, compuesta por tan sólo 574 versos. Asimismo, de la comparación de las *analepsis* en una y otra versión, se desprende una vez más la afinidad que existe entre la *FO* con las *versiones cortesas* de Thomas o Gottfried<sup>186</sup>, por un lado, y la *FB* con las *versiones comunes* de Béroul o Eilhart, por otro. En efecto, si la *FO* rememora aspectos tan concretos como el rapto de Isolda por el arpista, presente en la versión del alemán Gottfried von Strassbourg, por ejemplo, la *FB* se hace eco de eventos prototípicos de las *versiones comunes*, como es el salto de la capilla, del que se hace especial incidencia en Béroul, o el rapto de Isolda por la corte de leprosos con Yvain a la cabeza, episodio en el que igualmente se incide sobremanera en Béroul.

En cualquier caso, la *dinámica de la acción*, ya no sólo en *FB*, sino también en *FO*, reproduce casi la totalidad de la leyenda, o al menos la parte central de la misma. Así, en un *relato* episódico como es la *Folie Tristan*, en el que desde la *situación inicial* hasta la *situación final* lo único que ocurre verdaderamente es la metamorfosis de Tristán en loco y su unión furtiva con la reina, sin embargo, se inserta buena parte de la globalidad de la leyenda en la *puesta en escena* que Tristán lleva a cabo disfrazado de loco. De lo concreto se pasa así a lo general, ocupando la alusión al pasado de los amantes la parte central y más amplia del *relato*.

De hecho, la incredulidad de Isolda hace que se dilaten sobremanera las continuas evocaciones al pasado de las que se sirve Tristán para poder ser reconocido,

---

<sup>186</sup> Así lo afirma Marchello-Nizia cuando dice: “En effet tous les épisodes mentionnés dans Oxford figurent dans la version courtoise de la légende et, on peut donc supposer, figuraient aussi dans les parties perdues du roman de Thomas” (1995: 1314).



lo cual supone, a su vez, la dilatación de la *dinámica de la acción* y, por ende, del efecto dramático del texto.

A su vez, la mayor extensión de la *dinámica de la acción* en la *FO* frente a la *FB* se debe a que justamente el carácter de Isolda en la versión que ahora nos ocupa se hace aún más obstinado y desconfiado. Así, lo que en la *FB* supone la *solución* en el eje de *macroproposiciones* que vertebran el *relato* (la prueba del reconocimiento de Husdent y la muestra del anillo que Isolda entregó a Tristán) en la *FO* no son sino el punto final a la *dinámica de la acción*.

En la *FO* la *solución* al conflicto llegará en el momento en que Tristán lave su rostro y descubra su verdadera voz. Sólo en ese momento Isolda confiará en su amante y, arrepentida, se arrojará a sus brazos. Una vez más se constata el carácter desconfiado de Isolda y su apego por el físico, aspectos de los que se hace mucha más incidencia en la *FO*, muy probablemente como producto de la misoginia medieval que impregna buena parte de la literatura de esta época y, en especial, la versión cortés de Thomas, con la que, según hemos apuntado en varias ocasiones, la *FO* mantiene una relación de familiaridad muy estrecha:

Brenguain l'ewe tost aportat  
E ben tost sun vis en lavat.  
Le teint dē herbe e la licur,  
Tut en lavad od la suur,  
E sa propre furme revint.  
Ysolt entre ses bras le tint.  
(*FO*, 1989: 297) (vv. 981-986).

[Brangien lui apporte aussitôt de l'eau, et Tristan retrouve sa vraie physionomie.  
Il retire son hâle artificiel en même temps qu'il se rafraîchit, et le voici redevenu  
lui-même. Yseut l'étreint]

En último lugar, la *situación final* alude muy brevemente a la realización de los deseos de Tristán junto a la reina. Tal vez esta brevedad con la que se alude a la unión y felicidad de los amantes se debe al respeto que ambas *Folies* parecen presentar con respecto al ensamblaje de la leyenda, pues, frente a los momentos de felicidad y optimismo, se impone principalmente el terrible peso de la fatalidad y la incidente separación de los amantes en vida. De ahí que los momentos de unión sean tan efímeros, especialmente en la *FO*, en la que ni siquiera se alude al deseo de Isolda de que Marco permanezca el mayor tiempo posible cazando, tal y como Isolda hace en la *FB*:

-Tandis com vos avez loisir,  
Mout vos penez de lui servir,  
Tant que Mars viegne de riviére.  
Car la trovast il si pleniére  
Qu'il ne venist devant uit jorz...>>  
...A ces parles, sanz grant cri,  
Com vos avez ici oï,  
Entre Tristan soz la cortine:  
Entre ses braz tient la raïne  
(*FB*, 1989: 264) (vv. 566-574).

[Puisque vous en avez loisir, mettez-vous en peine de le servir, jusqu'à ce que Marc revienne de sa chasse en marais: puisse-t-il trouver tant de gibier qu'il y reste huit jours...>> À ces mots, discrètement, si mon récit est fidèle, Tristan pénètre sous la courtine: il tient dans ses bras la reine]

Ne le lerat anuit partir  
E dit k'i avrat bos ostel  
E baus lit e ben fait e bel.  
Tristran autre chose ne quert  
Fors la raïne Ysolt, u ert.  
Tristran en est joius e lez:  
Mult set ben k'il est herbigez.  
(*FO*, 1989: 297) (vv. 990-996).

[Elle ne le laissera pas repartir ce soir, et elle lui promet bon gîte et bon lit doux et chaud. Tristan ne demande pas autre chose qu'avoir Yseut là où elle est. Il est tout heureux et content: il sait bien qu'il a bonne auberge]

Al igual que en la *FB*, la *FO* no presenta ningún tipo de *cláusula*. Es más, el final parece quedar abierto, pues es tarea del lector imaginarse lo que ocurrirá en los aposentos de la reina.

## 2. LOS PERSONAJES

Como en la *FB*, destacan principalmente cuatro *personajes*: la pareja de amantes, es decir, Tristán e Isolda y, al lado de ellos, dos figuras bastante antagónicas, como ya demostraremos en el estudio de la *actancialidad* en la obra: Marco, en tanto que *oponente* a la relación de los amantes y Brangien, en tanto que *adyuvante*. En torno a ellos girarán los *personajes* secundarios, mucho más reducidos que en otras versiones, como la de Thomas o la de Béroul, debido ya no sólo al casi exclusivo apego de los *textos corteses* (Thomas, Gottfried y sus seguidores), sino al eminente carácter episódico que el texto presenta. En cualquier caso, al lado de los amantes y en torno a su historia aparecen *personajes* como Kaherdin, Moroldo, el enano, el senescal que espía a los amantes y denuncia su amor a Marco o el arpista irlandés que rapta a Isolda (*personajes* estos dos últimos pertenecientes a la versión de Gottfried). Con respecto al senescal espía, hemos de ver en él, como en la versión de Gottfried von Strassbourg, un sustituto de los tres felones de Béroul: Godoïne, Denoalan y Ganelon. Sin embargo, el

que la *FO* rememore al senescal enamorado de la reina que por celos e impotencia denuncia ante Marco los amores secretos de Isolda con Tristán quiere decir que respeta o mantiene en la figura del *losangier*<sup>187</sup> el marcado sabor cortés que la caracteriza y que la aproxima a las versiones de Thomas o Gottfried.

Al lado de estos *personajes* secundarios, cuya aparición en el *relato* es meramente alusiva, la *FO* introduce igualmente una serie de *personajes* sin identidad o de un colectivo, incluso, cuya importancia en la trama de la historia es la funcionalidad que cumple. Son así meros *actantes* a lo largo de la *narración*. Nos referimos, evidentemente, a los marineros que conducen a Tristán en su barco a Cornualles, a las gentes que Tristán encuentra a su llegada y que le informan sobre Isolda y Brangien o al pescador con el que intercambia su vestimenta para hacerse pasar por loco. También destacan los cortesanos de Cornualles, quienes abuchean y apalean a Tristán tomándolo justamente por loco.

Este último grupo de *personajes* son sólo meras *comparsas* en el *relato*. Carecen de nombre e identidad y su aparición es muy efímera, pues sólo parecen cobrar vida en el texto para cumplir una determinada función en un momento concreto, la de oponerse o ayudar a Tristán en su anhelo de encontrarse con la reina, sin salir, por ello, malogrado.

Sin más dilación, abarcaremos el estudio de los *personajes* más importantes, tratando de ver qué rasgos específicos presentan que los diferencien del resto de versiones:

- **TRISTÁN:** al igual que en *FB*, nos encontramos ante la imagen de un *personaje* metamorfoseado que se aparta del valiente, bello y refinado caballero al que nos tienen acostumbrados las versiones de Béroul, Thomas, Eilhart y, especialmente, la de Gottfried von Strassbourg, versión esta última en la que se incide sobremanera en la idea de belleza física, aunque ello sólo sea el pretexto de un mero ejercicio de retórica con el que Gottfried engalana su versión.

---

<sup>187</sup> El *losangier* es una de las figuras típicas del *amor provenzal* o *amor cortés* y se define justamente como *oponente* y delator de los amores adúlteros de la dama al marido, en quien intentará despertar en todo momento los celos: “En fait, l’amour provençal a toujours été gravement menacé par les médisants (les lauzengiers), qui desservaient l’amant auprès de la dame, plus rarement la dame auprès de l’amant, et surtout alertaient la jalousie du mari qui ne demandait qu’à croire que l’<<amour>> auquel se livrait sa femme était le masque d’une passion coupable” (Nelly, 1963: 189-190).

En la *FO*, Tristán corta su melena rubia y se tonsura<sup>188</sup>, ya no sólo como signo de humildad, sino como símbolo de alienación al mundo (Fritz, 1992: 39). Para alejarse aún más de sus virtudes físicas y caballerescas, Tristán adopta en su indumentaria otro de los signos más relevantes de la locura en la Edad Media, el bastón: “La massue, signe de la folie certes, mais surtout signe d’appartenance à l’autre de la chevalerie, à l’envers de la courtoise, n’est que l’équivalent dérisoire, primitif et grossier de l’épée du chevalier” (Fritz, 1992: 39). Por amor se convierte, pues, en un exiliado, en un loco<sup>189</sup>, en un fugitivo sobre el que pesa el terrible castigo de la prohibición. Por ello, Tristán no es tanto el héroe de la espada y el escudo como el héroe de la máscara y el disfraz, que continuamente disimula su personalidad para entrar en contacto con una sociedad ufanada en rechazarlo como al peor de los criminales, cuando su único crimen es el inevitable amor que siente por la reina, según ha señalado Lavielle: “Son amour le fait déchoir de son rang social, fait de lui un banni, un éternel pourchassé, menacé de mort, contraint à la dissimulation” (2000: 56). Esta situación convierte a Tristán en un ser de naturaleza esencialmente melancólica. Locura, amor y melancolía parecen ser un todo en su vida, especialmente en la *FO*, versión en la que se incide en mayor medida en el sufrimiento de Tristán, sufrimiento que le lleva, incluso, a desear la muerte si no puede vivir en compañía de su amada Isolda:

Tristan surjurne en sun païs,  
Dolent, mornes, tristes, pensifs.  
Purpenset soi ke faire pot,  
Kar acun confort lu estot:  
Confort lu estot de guarir  
U si ço nun, melz volt murir.  
(...)  
Il veit kë il ne puet guarir;  
Senz confort li estot murir.  
Ore est il dunc de la mort cert,  
Quant il s’amur, sa joie pert,

<sup>188</sup> La tonsura es uno de los rasgos del loco medieval. En efecto, los locos debían ser tonsurados porque durante la Edad Media se pensó que la fuerza y el vigor masculino se encontraba justamente en el cabello. Así se recoge desde tiempos inmemoriales en historias del folklore popular como la de Sansón y Dalila. El hacerle la tonsura al loco supondría en esta época de supersticiones una forma de tenerlo controlado e identificarlo, tal y como apunta Fritz (1992: 44), al tiempo que reduciría su peligro público: “Quel sens donner à la tonsure des fous? On a voulu y voir, tour à tour, un moyen d’affaiblir leur force physique (...), un procédé thérapeutique, une marque d’infamie...” (1992: 39).

<sup>189</sup> En efecto, durante el medievo, uno de los orígenes que la superstición popular otorgada a la locura fue el amor desafortunado. Así, el “loco de amor” pronto se convertiría en motivo literario, siendo Tristán el ejemplo más emblemático en la literatura francesa medieval, según ha apuntado Blakeslee: “Tristan’s madness was also understood by the poems’ twelfth-century audience to be the product of the pain and travail of unhappy love. In twelfth-century secular literature, unhappy or unconsumed love was conventionally depicted as a wasting, mortal illness and as a cause of madness” (1989: 76).

Quant il pert la roïne Ysolt;  
Murir desiret, murir volt,  
Mais sul tant quë ele soüst  
K'il pur la sue amur murrust,  
Siveus plus suëf en murreit  
(FO, 1989: 265) (vv. 1-24).

[Tristan séjourne en son pays, sombre, morne et pensif. Il s'interroge sur son destin, car il a besoin de réconfort, et le seul efficace serait qu'il guérisse de son mal d'amour, ou sinon il préfère mourir. (...). Il voit bien que son mal est sans issue, il lui faut donc mourir dans la tristesse. Il est déterminé à périr, puisqu'il n'a plus son amour et sa joie, puisqu'il n'a plus la reine Yseut, il désire la mort, il appelle la mort, pourvu seulement que son amie sache que c'est pour elle qu'il rend l'âme, car si Yseut l'apprend, il périra de façon moins cruelle]

Una vez más, esta acusada incidencia en el sufrimiento y el dolor hace que podamos agrupar a la *FO* con las *versiones corteses* de Thomas y Gottfried von Strassbourg, en las que también se incide sobremanera en la idea de la melancolía ligada a la pasión. Además, como denominador común a las tres versiones, aunque es, sin duda alguna, la versión de Thomas la que presta mayor atención a este aspecto, prima la idea de que, en cuanto al dolor y al sufrimiento que se desprende del amor en la distancia, es el amante, Tristán, quien más sufre, como ocurriría justamente en la *estética cortés*, en la que la dama se mostraba distante y desdenosa. De esta actitud se hace eco magistralmente la *FO*. Baste citar unos cuantos versos para así corroborarlo:

Allas! Ki tant avrai vescu  
Quant je cest de vus ai veü  
Ke vus en desdein me tenez,  
E pur si vil ore m'avez!  
En ki me porreie fier  
Quant Ysolt ne me deing amer,  
Quant Ysolt a si vil me tient  
K'ore de mai ne li suvent?  
Ohi, Ysolt, ohi, amie,  
Hom ki ken aime tart ublie.  
(FO, 1989: 287) (vv. 691-700).

[Hélas! N'aurai-je tant vécu que pour vous voir ainsi me dédaigner et me repousser avec tant de hauteur? En qui puis-je avoir foi quand Yseut ne daigne plus m'aimer, quand elle me méprise au point qu'elle m'oublie? Ah! Yseut, ah! Bien-aimée, l'homme qui aime se souvient]

Al igual que en la *FB*, el *personaje* central del *relato* es Tristán y, como en la mencionada versión, Tristán toma el relevo al *narrador* para contar él mismo su propia historia. De la tercera *persona narrativa* se pasa a través del *personaje* de Tristán a una *primera persona*, a un *yo lírico* que va desgranando ante los ojos de los demás *personajes* y ante los ojos del lector, evidentemente, la historia de su vida desde el momento en que entra en contacto con el mundo de Isolda. Sin embargo, la voz de

Tristán no sólo se hace patente en el diálogo que primero emprende con Marco y luego con Brangien e Isolda. Su voz adquiere eco en el *relato* con sus *monólogos interiores*, criterio que nos aproxima una vez más a la *versión cortés* de Thomas. De hecho, en su primer y más extenso *monólogo* (FO, 1989: 270), Tristán exterioriza sus pensamientos internos, sus angustias y su deseo de morir, ante la imposibilidad de cambiar la suerte que le ha tocado: no poder vivir junto a Isolda, la mujer que más le hace sufrir. Esta idea de pesimismo en la que vive sumido Tristán hace que prácticamente no pueda haber acción en el *relato* (la única proeza que Tristán emprende es disfrazarse de loco para integrarse en la corte de Marco). Cabría redefinir la aventura en lo que concierne a la actuación de Tristán no en términos de acción, sino de reflexión. La FO tal vez sea el mejor ejemplo de ello junto con la versión de Thomas: “<<L’aventure>> désormais, car Thomas détourne ce terme pour qualifier l’enquête sur lui-même qu’entreprend son héros, n’a plus rien à voir avec l’action. L’aventure, c’est pour Tristan, scruter son coeur” (Baumgartner, 2001: 41).

- **ISOLDA:** Al igual que en la FB, la FO enfatiza, ante todo, el carácter desconfiado de Isolda, aunque hemos de reconocer que en la versión que ahora nos ocupa aún se enfatiza más. Si en la FB Isolda cae rendida en los brazos de Tristán cuando éste le muestra el anillo que ella le regala, en la FO a Isolda lo único que se le ocurre pensar, cuando ve el anillo, es que Tristán está muerto:

<<Laisse, fet ele, mar nasqui!  
En fin ai perdu mun ami,  
Kar ço sai je ben, s’il vif fust,  
Kë autre hum cest amel n’ëust.  
Mais or sai jo ben k’il est mort.  
Lasse! Ja mais n’aurai confort!>>  
(FO, 1989:296) (vv. 961-966).

[<<Hélas! Dit-elle, je me déteste! J’ai définitivement perdu mon ami, car je sais bien que s’il vivait, nul autre homme ne détiendrait cet anneau. Oui, je sais bien qu’il est mort. Hélas! Je ne m’en consolerais jamais!>>]

Como consecuencia de este carácter excesivamente desconfiado, el *personaje* de Isolda en la FO está excesivamente apegado al físico. De hecho, sólo es capaz de abrazar a Tristán (de tener un contacto físico con él) una vez que éste recupera su verdadera apariencia y su voz. En la FO, para Isolda no hay confianza si no hay prueba física o tangible. De nada han servido las diferentes *retrospecciones* en las que Tristán va dando cuenta detalladamente de los avatares vividos junto a Isolda desde el momento mismo en que la conoció.

Podemos concluir diciendo que Isolda en la *FO* representa la imagen de la mujer fría y distante, altanera y desdeñosa, como correspondía al estereotipo femenino en la *estética cortés*. No perdamos de vista, en este sentido, que la *FO* se agrupa dentro del panorama de *versiones cortesas* del *Tristan*. Por otra parte, esta imagen tan negativa de lo femenino se podría justificar de manera lógica si atendemos al carácter misógino con el que queda diseminado todo el texto, ya no sólo en los *segmentos evaluativos* del *narrador*, sino también en los comentarios del propio Tristán:

Tristran jeïst Huden e tient.  
Dit a Ysolt: <<Melz li suvient  
Ki jol murri, ki l'afaitai  
Ke vus ne fait ki tant amai.  
Mult par a en chen grant franchise  
E a en femme grant feintise>>  
(*FO*, 1989: 295) (vv. 931-936).

[Tristan caresse Husdent et le retient. Il dit à Yseut: <<Il est plus fidèle à son maître qui l'a élevé et dressé que vous ne l'êtes à l'amant qui vous aime avec tant de ferveur. Les chiens sont de nobles animaux, et les femmes sont des traîtresses.>>]

Al margen de este carácter frío y desdeñoso que presenta Isolda a lo largo de casi todo el *relato*, en su personalidad igualmente se acusa un fuerte carácter violento, constatable principalmente en su discurso. Ello nos recuerda una vez más la versión de Thomas. En efecto, la Isolda de Thomas arremete, en un discurso lleno de odio y violencia, contra Brangien, cuando la sirvienta no adapta sus palabras a lo que la caprichosa y frívola reina quiere escuchar. En la *FO* contamos con una *escena* muy paralela cuando Isolda arremete contra el loco (Tristán) porque sus palabras de amor la han humillado delante de toda la corte:

Pur ço ne crerai jë uwan  
K'iço sait mun ami Tristran.  
Mais cist fol soit de Deu maldit:  
Malete soit l'ore k'il vit,  
E cele nef maldite sait  
En ki li fol vint ça endreit!  
Dol fu k'il ne mat en l'unde  
La hors en cele mer parfonde!  
(*FO*, 1989: 283) (vv. 581-588).

[Je ne suis pas prête à croire que ce gueux soit mon bel amant; mais maudit soit ce fou: je voudrais qu'il fût mort et que la nef eût coulé qui l'amena ici! S'il avait pu se noyer dans les flots de la mer profonde!]

En definitiva, Isolda se presenta como una mujer de apariencias, obstinada e incapaz de atender a razones. Su orgullo la ciega, incluso, hasta el punto de exasperar al

lector, pues muy lejos estamos de la Isolda generosa que aparece, por ejemplo, en Bérout. Aunque sabemos que en esta versión, Isolda humilla públicamente a Tristán, vestido de leproso, no lo hace con maldad ninguna, pues todo forma parte de su treta. Además, a diferencia de las dos *Folies*, Isolda reconoce a primera vista a Tristán, pese a que su disfraz de leproso anula por completo su belleza física. En virtud de lo dicho, bien podemos afirmar que en la Isolda que aparece en las *Folies*, especialmente en la *FO*, su inteligencia y astucia parece quedar relegada a un segundo plano. Sin embargo, no por ello se le resta poder o influencia sobre el protagonista masculino, es decir, sobre Tristán: “Dotée d’initiatives et de désir, elle est capable de lui imposer son pouvoir, notamment dans les scènes finales de la version de Thomas et dans les *Folies Tristan*, quand elle refuse de le reconnaître” (Robert, 2000: 36). Muy probablemente, esta escasa, por no decir nula insistencia en la inteligencia del *personaje* femenino, junto al hecho de ligar a la mujer a la parte más física y superficial y convertirla en un ser obstinado, incapaz de ver más allá de la apariencia (aspecto que no comparte Isolda en el resto de versiones), se deba al carácter misógino de los autores de las *Folies*, carácter del que hace especialmente gala la *FO*. No hemos de perder de vista, en este sentido, que la Edad Media fue una época tremendamente dura y crítica con la mujer, heredera del pecado de Eva:“(…) la femme est l’incarnation de ce monde adverse, ce monde de péché et de vanité, appelé à mourir, mais qui tente d’entraîner les saintes âmes dans sa perte, et exerce pour cela toutes les séductions: la femme est la séductrice par excellence” (Lefèvre, 1991: 29).

- **BRANGIEN**: como en el resto de las versiones del *Tristán* hasta ahora analizadas, Brangien es la fiel sirvienta de la reina, encubridora de sus intimidades y aliada incondicional de sus planes más secretos. Al igual que en la *FB*, el carácter díscolo de Brangien aparece atenuado, rasgo contrario a la versión de Thomas, en la que Brangien se subleva contra su señora, denunciándola ante Marco. Gottfried, por su parte, no muestra la imagen de una sirvienta díscola y rebelde, pero sí es consciente de la amenaza que Brangien supone para Isolda. De ahí que Isolda, en la versión del autor alemán, ordene matar a su sirvienta para guardar a buen recaudo su secreto. Eilhart von Oberg también recoge la tentativa de asesinato por parte de Isolda, provocando que el lector tenga así de Brangien la imagen de una sirvienta inocente, cuyo único pecado ha sido guardar el secreto de la reina y compartir el lecho con el rey para que éste no se diera cuenta de que su mujer no era ya virgen (aspecto en el que se incide en la *FO*). Sin embargo, en la versión que nos ocupa, la inocencia de Brangien queda llevada al



extremo. Si en el resto de versiones ella ha sido quien ha descuidado el filtro de amor y lo ha dado a los amantes confundida, en la *FO* quien ofrece el filtro a los amantes es uno de los sirvientes del navío. Nada tiene que ver Brangien, entonces, con la pasión fatal e irresistible que, desde ese momento, une a los amantes:

Un valet ki a mes pezh sist  
Levat e le costerel prist.  
En hanap d'argent versat  
Le baivre kë il denz trovat,  
Puis m'assist le hanap el poing  
E j'ë en bui a cel besuing.  
La moitié ofri a Ysolt  
Ki sai aveit e baivre volt.  
(*FO*, 1989: 285-286) (vv. 647-654).

[Un jeune homme assis à mes pieds se leva et prit le contret. Il versa dans un hanap d'argent le breuvage qui y était contenu, puis me mit le hanap au poing. J'en bus pour me désaltérer. J'offris la moitié du hanap à Yseut qui elle aussi avait soif et voulait boire]

La tentativa de liberar a Brangien de toda culpa en la *FO* bien podría responder indirectamente a la intención por parte del *narrador* de ir en detrimento de la reina Isolda. En efecto, a lo largo de todo el *relato* siempre se insiste en la imagen obstinada de la reina. Brangien, al contrario, es mucho más sumisa y razonada. De ahí que sea únicamente la conducta de Isolda la que propicie los comentarios misóginos del *narrador* o, incluso, de su amante, Tristán.

- **MARCO:** Si en la *FB*, Marco inaugura el *relato* mostrándonos una imagen de autoritarismo y odio contra su sobrino, en la *FO* su presencia no es tan inmediata en el texto. Nada sabemos sobre las acciones que Marco ha emprendido, en consenso con sus barones, para castigar a Tristán, por ejemplo. Sin embargo, a lo largo de la *FO*, como en la *FB*, se incide en poner en tela de juicio la astucia del rey. Marco es incapaz de reconocer a Tristán, pese a los continuos detalles y pruebas que el joven le está dando acerca de su verdadera identidad. Podríamos decir, en este sentido, que Marco, igual que Isolda, adolecen de un mal común, su falta de credulidad. Sin embargo, a diferencia de la *FB*, Marco tiene una relevancia menor en la *FO*. Tal y como afirma Kjaer: “La motivation est très différente dans la *FO*, et d’abord en ce que Marc n’y joue aucun rôle sauf, peut-être, dans la mesure où il représente un obstacle à l’amour des amants” (1988: 68). Pronto desaparece en el *relato*, tal vez con el objetivo de enfatizar el drama y el enfrentamiento que se está debatiendo entre Tristán e Isolda. La repentina y brusca desaparición de Marco en el *relato* se debe, pues, a una manipulación del *narrador*,

quien se permite una vez más mostrarnos la imagen de un rey que, lejos de acabar con los encuentros clandestinos de la reina, parece, antes bien, dedicarse a propiciarlos:

Li reis s'en rit a chascun mot,  
Ke molt ot bon delit del sot.  
Puis cummande a un esquièr  
Ki li amenet sun destrer.  
Dit ki aler dedure volt  
Cum a costume faire solt.  
Cil chevaler se vunt od lui  
E li esquier pur l'ennui.  
(FO, 1989: 282) (vv. 531-538).

[Le roi s'escaffle à tous ses propos, et le sot l'amuse énormément. Puis il ordonne à un écuyer de lui amener son cheval. Il veut sortir un peu, pour ne rien changer à son habitude. Les chevaliers l'accompagnent, et les écuyers, impatientes de se divertir]

### 3. EL ESPACIO

A diferencia de la *FB*, la *coordinada espacial* no escatima en el uso de la *descripción*. El *habitat social* o *humano* aparece ampliamente descrito en la *FO*. Ello nos recuerda una vez más la versión de Thomas, en la que la *descripción* del *espacio urbano*, de la ciudad de Londres, donde Marco tiene asentada su corte, es bastante completa, rompiendo así con la escasa relevancia que el *espacio* de la ciudad, el *espacio civilizado*, en definitiva, tenía en versiones como la de Béroul (no perdamos de vista que Béroul es un autor mucho más primitivo y fiel a la historia del *Tristán* tal y como hubo de circular en sus albores; por ello puede que el *espacio urbano* no cobrara tanta relevancia, ya que la leyenda, en su carácter más primigenio, parece regodearse en lo natural y lo salvaje, aspecto que entraría muy en consonancia con su posible origen céltico).

La referencia a este *espacio urbano* o *civilizado* queda puesta de manifiesto con la referencia a la ciudad de Tintagel, ubicada en Inglaterra. Nos encontramos, pues, ante una *topía mimética*, en la que la sensación de realismo queda enfatizada sobremanera a través de un detallado empleo de la *descripción*, muy en consonancia con la forma de concebir la ciudad en la Edad Media. Sin embargo, en el empleo de esta *descripción* hemos de reconocer la introducción del elemento maravilloso, sin que por ello tengamos que ver en Tintagel un *espacio utópico*. En efecto, en la *descripción* que de Tintagel nos hace el *narrador*, se nos dice que el torreón de Cornualles ha sido construido por unos gigantes, seres supranaturales por excelencia:

...Sur la mer sist en Cornuaille  
La tur ki ert e fort e grant:  
Jadis la fermerent jeant.  
(FO, 1989: 268) (vv. 102-104).

[Sur le rivage de Cornuailles se dressait le donjon, vaste et solide: ce sont des géants qui jadis l'ont fortifié]

De hecho, no en vano se dice que los gigantes han ayudado en la construcción de Tintagel, pues en todo el *segmento descriptivo* con el que se alude a esta ciudad parece que, indirectamente, se la estuviera poniendo en parangón con un coloso, de fuerza descomunal. En efecto, Tintagel es el *espacio* de la opulencia y del poder, de un poder que, como el de Marco, niega la belleza de la vida y la libertad. En efecto, atendiendo a las palabras del *narrador*, todos aquellos elementos que componen la *cosmología natural* (el agua, la vegetación, la fauna), el *espacio abierto*, el ámbito de la libertad y de la vida, en definitiva, se sitúan en las afueras de Tintagel, rodeándola, aunque sin poder acceder a su interior por culpa de los fríos muros marmóreos que la rodean:

De marbre sunt tut li quarel  
Asis e junt mult ben e bel.  
Eschekerez esteit le mur  
Si cum de sinopre e d'azur.  
(...)  
Plentet i out de praerie,  
Plentet de bois, de venerie,  
D'euves duces, de pescheries  
(FO, 1989: 268) (vv. 105-119).

[Les pierres y sont de marbre: elles sont assises et jointes avec art et tiennent bon. Les blocs qui constituent le mur forment un échiquier de sinople et d'azur. (...) Autour, il y a beaucoup de prés, beaucoup de forêts, avec du gibier, de l'eau en abondance, et du poisson, et mainte maiterie]

Indirectamente, Tintagel se presenta, entonces, como una especie de prisión y, en efecto, lo es para los amantes. Isolde se encuentra confinada en ella y a Tristán le está prohibida la entrada. Además, esta apariencia de prisión, que, de una u otra forma, adopta Tintagel, queda avalada ya no sólo por los gruesos y gélidos muros que rodean la ciudad, sino por el difícil acceso a la misma. No olvidemos que ha de llevarse a cabo por vía marítima y que el único acceso del que se nos habla es una poterna, es decir, una puerta pequeña, larga e inexpugnable. Asimismo, no hemos de perder de vista tampoco la incidencia del *narrador* en esta idea de impenetrabilidad cuando nos dice que tanto la entrada como la salida están continuamente vigiladas por dos valerosos caballeros:

Al chastel esteit une porte,  
Ele esteir bele e grant e forte.

Ben serreit l'entree e l'issue  
Par dous prudumes defendue  
(FO, 1989: 268) (vv. 109-112).

[On entre par une magnifique poterne, tout aussi large qu'imprenable. L'entrée et la sortie ne sauraient être forcées, car deux valeureux chevaliers y montent la garde]

Sin embargo, lo más llamativo de Tintagel no se encuentra en su riqueza, ni en su esplendor, ni en su apariencia de prisión inexpugnable. Tintagel, pese a poder ser considerada como una *topía mimética*, ya que su *descripción* responde a la concepción de ciudad fortificada en la Edad Media, al tiempo que presenta una localización geográfica concreta (se encuentra situada en Inglaterra), muestra, en cambio, un cierto carácter supranatural, ya que, al parecer, sobre todo era conocida por desaparecer dos veces al año y siempre en las mismas fechas. Sin embargo, también hemos de decir que el *narrador* parece tomar una cierta distancia a tal respecto:

E si fu jadis apelez  
Tntagel li chastel faez.  
Chastel faë fu dit a dreit  
Kar douz faiz lë au se perdeit  
Li païsant dient pur veir  
Ke douz faiz l'an nel pot l'en veir,  
Hume del païs ne nul hom,  
Ja grant garde ne pregne l'om:  
Une en iver, autre en esté.  
So dient la gent del vingné.  
(FO, 1989: 269) (vv. 129-138).

[Jadis on appelait Tintagel la ville enchantée. On avait raison de la nommer ainsi, car elle disparaissait deux fois l'an. Les paysans assurent que deux fois l'an, elle devenait invisible même aux gens du pays, si attentif fût-on; une fois en hiver, l'autre en été. C'est ce que disent les hommes de la région]

La presencia de lo supranatural nos conduce así a la construcción de paraísos artificiales o *espacios* idílicos donde los amantes pueden vivir libremente su amor. La recurrencia a la *utopía* es la expresión más clara del carácter idílico con el que queda investido el amor de Tristán e Isolda: “À la passion des amants, il n'y a donc guère d'autre refuge que les paradis artificiels dont ils rêvent ou qu'ils se construisent” (Baumgartner, 2001: 49). Así, en la versión de Thomas se alude, por ejemplo, a la Sala de las Imágenes, lugar donde, a escondidas, Tristán puede rememorar su amor por Isolda, contemplando las frías estatuas de mármol que ha mandado construir. En la FO, como en la FB, Tristán igualmente alude a un *espacio utópico*<sup>190</sup> (un palacio de cristal)

---

<sup>190</sup> En efecto, el palacio de cristal es producto sólo de la imaginación de Tristán y de su deseo de amar a Isolda con absoluta transparencia y libertad, algo imposible en el mundo en el que viven. El Palacio de

donde se llevaría a Isolda para poder ser felices. Se trata de una especie de paraíso suspendido en el aire que perfectamente podría evocar el Paraíso de las almas que han pasado a mejor vida:

-Reis, fet li fol, la sus en l'air  
Ai une sale u je repair.  
De veire est faite, bele e grant;  
Li solail vait par mi raiant;  
En l'air est e par nuez pent,  
Ne berce, ne crolle pur vent.  
Delez la sale ad une chambre  
Faite de cristal e de lambre.  
Li solail, quant para main levrat,  
Leenz mult grant clarté rendrat>>.  
(FO, 1989: 274) (vv. 299-308).

[Sire, répond le fou, là-haut, dans les airs, j'habite dans un palais. Il est tout en verre, magnifique et spacieux. Le soleil y rayonne de toutes parts. Il flotte dans le ciel, suspendu parmi les nuages, et nul vent ne l'agite ni ne l'ébranle. Il comporte une chambre de cristal, toute pavée de marbre. Le soleil, à l'aube, l'illuminera tout entière]

Como vemos, la frialdad del mármol y del cristal nos recuerdan la frialdad de las estatuas de las Sala de las Imágenes en la versión de Thomas, convirtiéndose en una frialdad sepulcral que, en cierto modo, adelanta la muerte de los amantes y, por ende, su unión en un paraíso utópico, fuera de los límites y constricciones del mundo que les rodea, fuera de la vida, en definitiva. Ello contrasta sobremanera con la imagen del palacio idílico que aparece en la *FB*, donde se elimina toda sensación de frialdad o estatismo, para crear un refugio bañado por el calor y la vegetación, es decir, un *espacio* pleno de vida (Payen, 1980: 19).

Sin embargo, el *espacio* de la *utopía* y de la dimensión alegórica sólo se liga a la muerte. En el fondo, éste es el último deseo de los amantes, pero el mundo de la vida también ofrece *lugares utópicos* llenos de viveza y calor, lo cual contrasta con la frialdad de la que antes hacíamos mención. Sin embargo, estos *espacios alegóricos* del amor sólo podrán tener una presencia momentánea en la vida de los amantes. El *espacio* nuevamente va en consonancia con la vida de los enamorados, evocando así una idea de felicidad efímera, destinada a diluirse rápidamente en el tiempo para acentuar aún más el sufrimiento y la fatalidad que pesa sobre ambos jóvenes. En este sentido, si recordamos, la versión de Gottfried había sustituido la aspereza del Morois por una

---

Cristal es, pues, el *espacio* de la *utopía* para los amantes: "Les divagations du héros lorsqu'il évoque le palais de verre suspendu entre ciel et terre traduisent son aspiration à une autre existence où Yseut et lui pourraient s'aimer en toute liberté, dans une transparence absolue, loin de la société des hommes et de sa répression" (Payen, 1980: 17).

bella gruta de amor, donde los amantes pueden ser felices sin que exista privación o penuria alguna. La *FO* también se hace eco de este *espacio* cuya dimensión de *locus amoenus* no evoca otra cosa que el amor absoluto (Baungartner, 2001: 49), pues parece estar hecho justamente para dar cobijo a los amantes, como si alguien lo hubiera construido pensado en ellos explícitamente:

A la forest puis en alames  
E un mult bel liu i truvames.  
En une roche fu cavee;  
Devant ert estraite l'entree;  
Dedenz fu voltisse e ben faite,  
Tant bele cum se fust putraite;  
L'entaileüre de la pere  
Esteit bele de grant manere:  
En cele volte conversames,  
Tant cum en bois nus surjurnames  
(*FO*, 1989: 293) (vv. 861-870).

[Nous gagnâmes la forêt, où nous trouvâmes une bonne cachette. Il y avait une grotte dans les rochers. L'entrée en était étroite: l'intérieur était parfaitement voûté, comme s'il avait été fait de main d'homme. La pierre était merveilleusement creusée; c'est là que nous restâmes tant que nous vécûmes dans les bois]

A modo de conclusión, nos gustaría insistir una vez más en que, a diferencia de otras versiones del *Tristán* (Bérout, Thomas, Eilhart, Gottfried), donde los amantes encuentran su unión idilíca en un *espacio* más o menos idealizado, pero situado en el plano de lo real, las *Folies* muestran la obligada recurrencia a un *espacio utópico* o *irreal*, producto de la imaginación de Tristán, que responde mucho mejor y de forma bastante original, tal y como afirma Payen (1980: 21), al carácter imposible que, en todo momento, define la esencia del amor de Tristán e Isolda:

(...) ce que leur destin refuse aux amants, la poésie le leur rend accessible, et Tristan fou d'amour veut faire qu'Yseut soit capable de cette évasion vers un imaginaire du bonheur qui accomplit dans le songe ce qu'ils sont impuissants à atteindre dans cet univers-ci (sauf lors de rencontres brèves et menacées) (Payen, 1980: 21).

#### 4. LA COORDENADA TEMPORAL

Al igual que en la *FB*, las *indicaciones temporales* son prácticamente nulas, por lo que resulta imposible establecer una *coordenada temporal* en el *relato*. Las lagunas temporales con respecto a la *FB* son las mismas. Así, nada sabemos acerca del tiempo que Tristán lleva exiliado o del tiempo que tarda en llegar a Tintagel, una vez que se hace el firme propósito de encontrarse con la reina Isolda, disfrazándose de loco, para

no ser reconocido. Finalmente, nada nos dice el *narrador* sobre el tiempo que tarda en convencer a Isolda, aunque en este aspecto constatamos, en cambio, una primera diferencia bastante considerable con la *FB*. En efecto, la *FO* dilata considerablemente el tiempo que Isolda tarda en reconocer a Tristán, alargando así el número de *retrospecciones* o *analepsis*. No en vano la *FO* narra el mismo episodio, es decir, la fingida locura de Tristán, para encontrarse con Isolda sin ser descubierto, en 998 versos, mientras que la *FB* lo hacía en 574 .

La imposibilidad de establecer una *coordenada temporal* en la *FO*, como en la *FB*, ya que ambos *relatos* tienen su punto de partida en un marco atemporal, hace que nos situemos en un *relato anacrónico*. Este carácter *anacrónico* de las *Folies* no es, en modo alguno, gratuito. Al contrario, resulta fundamental para un *relato* donde la *sucesión temporal* de los hechos se ve, a menudo, subvertida: “Anachronism is fundamental to the poetics of the work. Very often, sequence will be sacrificed to a principle of simultaneity, a dramatic and metaphoric association rather than temporal succession of events and themes” (Roberstson, 1977: 5). Además, no hemos de perder de vista que buena parte de la *concepción temporal* del *relato* emana del loco. La *anacronía*, en este sentido, ofrece un efecto de realismo óptimo, en tanto que la forma de percibir la realidad por parte de un loco ha de ser desordenada y fragmentaria. En este sentido, hemos de reconocer, sin embargo, que la *FO* ha sido menos exitosa, ya que, frente a la *FB*, se caracteriza, ante todo, por su afán de apego al orden y a la simplicidad, dando así pie a una composición que en todo momento se lleva a cabo mediante el hilo de la lógica (Eckard, 1978: 163). Justamente por ello la *FO*, a menudo, ha sido preferida por la crítica en tanto que superior en composición a la *FB*, tal y como señala Horrent: “ Une simple lecture des oeuvres laisse l’impression que *FB* est plus directe, plus terne, moins travaillée dans sa forme extérieure, que *FO*, qui est plus <<polie>>, enjolivée d’adjonctions brillantes, plus ordonnée aussi. C’est là sans doute qu’il faut trouver la principale raison de la préférence manifestée par la critique en général” (1946-7: 25). Sin embargo, como muy bien indica Horrent, este es un juicio un tanto superficial. En efecto, no es normal que, en un ámbito en el que prima la locura, la *narración* de los hechos se lleve a cabo de forma lógica y ordenada. Podemos decir, así, que el efecto de la fingida locura, pero locura que ha de sentirse como real, viene a menos en la *FO*. De hecho, Kjaer ha visto con gran razón una diferencia vital en este aspecto entre las dos *Folies*. Mientras que en la *FB* Tristán está realmente loco y su disfraz sólo exterioriza lo que siente, en la *FO* Tristán sólo busca fingir la locura:

À notre avis, c'est seulement dans la *FB* que Tristan est fou. Il devient presque fou, nous dit-on au début du poème (v. 99), d'être séparée d'Iseut, et le narrateur ajoute qu'il y a peu, il a éprouvé une telle peine à cause d'elle qu'il en a été tout à fait fou (v. 121-123). Dans la *FO*, Tristan n'est qu'a *folez* (v. 175), c'est-à-dire blessé, voire mourant d'amour, et anguissus, tourmenté, pour ne savoir par quels moyens s'approcher d'Iseut (v. 177-178) (1988:69).

En esta coherencia con respecto a la cuestión del *orden*, en la *FO*, hemos de ver una vez más la influencia de la versión de Thomas. De hecho, Horrent ha querido ver en la *FO* un resumen ordenado, mediante la técnica de la *retrospección*, de la versión cortés de Thomas, aunque el desarrollo psicológico de los amantes quede relegado a un segundo plano: "S'abstenant en outre le plus possible de modifier l'ordre chronologique des épisodes empruntés ou le détail de chacun d'eux, il manifeste vis-à-vis de Thomas un respect qui fait apparaître son poème plutôt comme un résumé ordonné et suivi que comme une oeuvre originale" (1946-7: 26).

Una vez aclarada la ruptura en el *orden cronológico* de los eventos y de la aparente sensación de incoherencia que provoca en el discurso, sensación mucho más atenuada, eso sí, que en la *FB*, nos encontramos en disposición de afirmar que tal ruptura no es sino el producto de la superposición de dos *relatos*: el del *narrador*, por un lado, y el de Tristán, por otro. Si el *relato* del *narrador* hace referencia al momento presente, el *relato* de Tristán supone, en su casi totalidad, una continua regresión al pasado. Es más, la *FO*, frente a la *FB*, se afana por detallar aún más este pasado, rememorando, como ya hemos dicho, bajo la técnica del *sumario*, la versión de Thomas. Sin embargo, un estudio exhaustivo de las *analepsis* demostraría que no todas han sido tomadas de la *versión cortés* y que, paradójicamente, también las hay que provienen de la versión de Béroul (York, 1975: 159). Tal es el caso de la *analepsis* que rememora la prueba del juramento de Isolda, sobre la que incidiremos a continuación. Por lo pronto, pasamos a comentar las *analepsis* y su *orden* en la *FO*:

1ª *analepsis*: se refiere a la herida de Tristán causada por Moroldo, lo cual le supone a Tristán, a su vez, la primera toma de contacto con Isolda, pues es la madre de la joven quien cura la herida a Tristán, mientras que éste, en señal de agradecimiento, le enseña a la hija el arte de la música.

Como se puede constatar ya en esta primera *analepsis*, el autor de la *FO* hace gala de una considerable riqueza en la exposición de los detalles, lo cual podría, incluso, estar poniendo de manifiesto que un conocimiento tan detallado de la leyenda bien podría deberse a que el autor de la *FO* habría tenido acceso a sus versiones escritas.



2ª *analepsis*: en ella Tristán cuenta su marcha a Irlanda para traerle a Marco la mano de Isolda y el desprecio que el pueblo irlandés siente contra él por haber matado a Moroldo. Nuevamente, Tristán recurre al detalle cuando rememora sus artes guerreras y caballerescas, gracias a las cuales una vez más sale del agravio.

3ª *analepsis*: supone un encadenamiento perfecto con la *analepsis* anterior, ya que Tristán cuenta su enfrentamiento con el dragón y la segunda curación que recibe de manos de Isolda, así como el odio que se desencadena en la joven cuando, en el baño, descubre que la muesca que le falta a la espada de Tristán es la que ella extrajo del cuerpo de su tío Moroldo. En este aspecto, además, se constata una diferencia con la *FB*, pues, en la *FO*, es Isolda y no Perinis quien busca la muesca. Asimismo, mientras que en la *FB* es Tristán quien apacigua a Isolda, en *FO*, al igual que en otras muchas versiones del *Tristán*, es la reina madre quien interviene para salvar al héroe. No podemos afirmar, sin embargo, que la *FB* sea original en este aspecto, pues, por su carácter fragmentario, desconocemos el desarrollo de estos eventos en la versión de Béroul.

4ª *analepsis*: en ella se rememora una de las *escenas* más climáticas, el viaje marítimo en el que Tristán e Isolda, camino de la corte de Marco, beben el filtro de amor. Por ello, Tristán dice estar embriagado por el filtro desde entonces:

- Vers est: d'itel baivre sui ivre  
Dunt je ne quid estre delivre.  
(*FO*, 1989: 279) (vv. 459-460).

[C'est vrai: je suis ivre d'avoir bu la liqueur dont je ne me dégriserai point]

Terminada la conmemoración del viaje por mar en el que los amantes beben accidentalmente el filtro, se produce una ruptura en la *retrospección* al pasado y el *narrador*, de manera muy sutil y soterrada, nos vuelve a situar en el momento presente. Marco abandona la sala. Tristán e Isolda, tras un breve espacio de tiempo, logran reunirse a solas, pero la incredulidad y falta de confianza de Isolda dará pie a una nueva *retrospección* al pasado, aún más detallada, en tanto que se compone de un mayor número de *analepsis* que las dirigidas al *personaje* de Marco y la corte, en general. Thomaryn Bruckner ve una diferencia vital entre ambos periodos de *analepsis*, ya que en las *retrospecciones* dirigidas a Isolda, Tristán se muestra mucho más convincente, abandonando, incluso, su fingida locura para no camuflar, en modo alguno, la verdad:

The narrator implicitly reinforces just such a reaction by eliminating Tristan's foolish stories just at the moment when the fool leaves behind his club, that is,

as soon as he sees Brengain. In this second stage of the return to truth, all of Tristan speeches are straight forward retellings of their true past. The most obvious response to this narrative maneuver is to assume that Tristan is being more truthful than ever ( 1981-2: 51).

Comencemos, sin más dilación, comentando las *retrospecciones* al pasado que Tristán dirige a Isolda:

5ª *analepsis*: en ella Tristán recuerda a Isolda el momento en que el senescal celoso los sorprende en el dormitorio y los delata a Marco. Una vez más, se hace referencia a episodios que pertenecen a las *versiones corteses*. Aunque la *escena* concreta que aquí se alude no la encontramos en la versión de Thomas, debido a su carácter tremendamente fragmentario, la encontramos, en cambio, en la versión de Gottfried von Strassbourg, versión, que, en cualquier caso, habría tomado la de Thomas como modelo.

6ª *analepsis*: en ella Tristán recuerda a Isolda la entrega de Petit-Crû, el can maravilloso, como prueba de su amor. Si recordamos bien, Petit-Crû es el perro que Tristán había obtenido como botín en una de sus contiendas bélicas, según se nos dice en la versión de Thomas. Ello pone de manifiesto, una vez más, el respeto que la *FO* presenta hacia los *relatos corteses* y, más concretamente, hacia la versión de Thomas.

7ª *analepsis*: Tristán alude a la *escena* en la que Isolda es raptada por el arpista de Irlanda sin que Marco haga nada al respecto, aspecto que aparece ampliamente desarrollado en la versión de Gottfried von Strassbourg y que muy posiblemente hubiéramos encontrado en Thomas de no ser por su carácter fragmentario.

8ª *analepsis*: en ella Tristán rememora sus encuentros con Isolda en el vergel. Como en las *analepsis* anteriores, Tristán tiende a evocar el detalle, aludiendo así a los trocitos de madera que arroja a la fuente para que Isolda pudiera saber que su amado la espera (dicho aspecto será desarrollado en el *Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France). Sin embargo, no es éste el único detalle al que Tristán hace alusión con el fin de autenticar su palabra. Se refiere también al momento en que el enano Frocín los sorprende y los delata a Marco y juntos los espían desde un árbol, pero los amantes se dan cuenta y logran salvar la situación.

9ª *analepsis*: Tristán hace alusión al juicio en el que Isolda ha de justificar su inocencia frente a la corte de Marco. Tristán la ayuda subiéndola a su espalda para que cumpla con éxito la prueba. Isolda, por su parte, empieza a dudar ante los continuos detalles y evidencias que Tristán le ofrece, si bien aún no lo reconoce en la figura del loco. Resulta emblemática esta *analepsis*, porque en ella se rompe el exhaustivo respeto que el autor de la *FO* presenta hacia la versión de Thomas, reproduciendo la *escena* del juramento

que aparece en Béroul y no la ordalía judicial de la que nos habla Thomas, tal y como afirma York:

Thomas choses the ordeal; Béroul the trial by oath. Both were contemporary procedures (...) it is clear that Tristan supposed that she (Isold) would surely remember taking the oath. He does not mention the ordeal (...) But surely if he were referring in these lines to the ordeal, he would have asked her to remember her precarious walk with the hot iron, an incident not likely to be forgotten, and one to which the oath was only a preliminary procedure (1975: 159).

10ª *analepsis*: en ella se rememora la marcha de los amantes al bosque. En este caso, nos encontramos ante una gran *analepsis*, de una extensión mucho más considerable que las anteriores. De hecho, perfectamente podríamos descomponerla en varias partes, dos concretamente. En la primera, Tristán evocaría su exilio junto a Isolda en la gruta de amor, a la que llega a dedicar, incluso, una pequeña *descripción*. En la segunda parte, Tristán narra cómo son descubiertos por Marco mientras duermen, separados por una espada. En este caso, hemos podido constatar cómo la *FO* introduce una variante con respecto a otras versiones, como la de Béroul o Gottfried, lo cual nos sorprende sobremanera, dada la enorme fidelidad que el *relato* ha presentado hacia las *versiones cortesas*, entre ellas la de Gottfried von Strassbourg. El rey Marco va acompañado del enano Frocín en el momento en que sorprende a los amantes en tan casta actitud y se apiada de ellos. Esta diferencia bien podría deberse al afán del autor por individualizar su historia o a que hubiera tomado como punto de partida una versión anterior de la *Folie*, *Fx* según Robertson (1977: 5).

11ª *analepsis*: Tristán alude finalmente al momento en que el rey, tras sorprenderlos en el vergel, busca al pueblo para que sea testigo de la condena que impondrá a su esposa y su sobrino. Una vez más, Tristán recurre al detalle para convencer a Isolda de la autenticidad de su discurso. Hace así mención a la entrega del anillo por parte de Isolda, como prenda de amor, e, incluso, llega a mostrárselo, pero, ni incluso así, Isolda le cree.

Como se puede constatar, las *analepsis* en la *FO*, al igual que en la *FB*, aluden a buena parte de la leyenda del *Tristán*, sin embargo, lo hacen bajo la apariencia de una *narración* fragmentaria, en la que las relaciones causa-efecto no siempre son aparentes. Estas rupturas en la *diégesis* de los eventos pasados crean justamente la impresión de discontinuidad cronológica, de la que en varias ocasiones hemos hecho mención. Hemos de reconocer, sin embargo, que este carácter de *narración fragmentada* de la *FO* o la de *FB* no es una característica exclusiva. Antes bien, parece ser un rasgo común a

buena parte de las versiones medievales francesas del *Tristán*, tal y como señala muy pertinentemente Atanasov:

Pris dans leur ensemble, les récits analeptiques de Tristan retracent l'histoire de son amour avec Iseut. Il n'y a rien d'étonnant dans leur caractère fragmentaire. La réalité première de la légende d'amour, telle que nous la connaissons des autres versions et notamment de la version de Béroul, est présentée, elle aussi, de façon fragmentaire (1981: 75).

En lo que respecta al *ritmo del relato*, hemos de señalar que, al igual que en *FB*, nos encontramos ante una gran *escena*, en la que se van imponiendo diferentes *ritmos*. En la primera parte del *relato*, hemos de destacar la presencia de un *ritmo narrativo* bastante lento, caracterizado, ante todo, por el empleo de la *descripción*. Cabría destacar, en este sentido, el largo *segmento descriptivo* que el *narrador* emplea para hacer que el lector tenga una idea, lo más completa posible, sobre la ciudad de Tintagel. Como se puede comprobar, la *descripción* es extensa y especialmente rica en detalles y matices, lo cual ralentiza, en un principio, el *ritmo del relato*, creando en el lector una sensación de suspense en torno a lo que le sucederá a Tristán, una vez haya llegado a esta ciudad, cuando se reuna con Marco, la corte, y, por supuesto, con su amada reina:

Tintagel esteit un chastel  
Ki mult par ert e fort e bel;  
Ne cremout asalt ne engin...  
...Sur la mer sist en Cornuaille  
La tur ki ert e fort e grant:  
Jadis la fermerent jeant.  
De marbre sunt tut li quarel  
Asis e junt mult ben e bel.  
Eshekerez esteit le mur  
Si cum de sinopre e d'azur.  
Al chastel esteit une porte,  
Ele esteit bele e grant e forte.  
Ben serreit l'entree e l'issue  
Par dous prudumes defendue  
(...)  
Plentet i out de prairie,  
Plentet de bois, de venerie,  
D'euves duces, de pescheries  
E des belles guaaineries.  
(...)  
(*FO*, 1989: 268) (vv. 99-120).

[Tintagel était une ville forte très puissante et très riche; on n'y craignait ni machines de sièges ni assauts... Sur le rivage de Cornuailles se dressait le donjon, vaste et solide: ce sont des géants qui jadis l'ont fortifié. Les pierres y sont de marbre: elles sont assises et jointes avec art et tiennent bon. Les blocs qui constituent le mur forment un échiquier de sinople et d'azur. On entre par une magnifique poterne, tout aussi large qu'imprenable. L'entrée et la sortie ne

sauraient être forcées, car deux valeureux chevaliers y montent la garde(...) Autour, il y a beaucoup de prés, beaucoup de forêts, avec du gibier, de l'eau en abondance, et du poisson, et mainte maiterie (...)]

Un empleo tan exhaustivo del *segmento descriptivo*, especialmente referido al *espacio urbano* de la ciudad, nos remite indudablemente una vez más a la *versión cortés* de Thomas, en la que, si recordamos bien, la detallada *descripción* de la ciudad de Londres ocupa buena parte del *relato*.

Sin embargo, es raro que el *ritmo del relato* se caracterice por la lentitud. Antes bien, el afán de recordar buena parte de la leyenda de Tristán e Isolda en un texto que no cuenta ni siquiera con mil versos hace que se imponga un *ritmo narrativo* bastante rápido. De hecho, bien podríamos destacar el empleo de alguna que otra *elipsis* en el texto. Tal es el caso, por ejemplo, del viaje de Tristán en barco, rumbo a Tintagel. En efecto, nada nos dice el *narrador* acerca de los avatares de este viaje que dura casi tres días:

A plaisir e lur voluté.  
Tut droit vers Engleterre curent,  
Dous nuiz e un jur i demurent.  
Al second jur venent al port,  
A Tintagel, si droit record  
(FO, 1989: 267) (vv. 90-94).

[Ils courent tout droit vers l'Angleterre et ne restent que deux nuits et un jour à naviguer. Le deuxième jour, ils débarquent au port de Tintagel, s'il faut en croire la légende]

Sin embargo, hemos de admitir, sin duda alguna, que, en lo que respecta al *ritmo narrativo*, prima el empleo del *sumario*, especialmente en las *analepsis* con las que Tristán evoca su pasado junto a Isolda, para que ella lo reconozca. Es lógico que se recurra a la técnica del *sumario* si tenemos en consideración que en no más de mil versos se nos cuenta una buena parte de los eventos de la leyenda. De hecho, la FO ha sido definida por Haidu como un resumen de la versión de Thomas d'Angleterre: "This text is a *résumé*, an abstract from Thomas's version, a reductive distillation of the great love story, starting from a particular narrative text (Thomas's) and obtaining an essentialist paraphrase which approaches, perhaps as closely as any specific written text can approach, the ontological status of myth" (1973: 716).

Si comparamos el empleo de la técnica del *sumario* en las FO y FB, podríamos afirmar que la FO presenta unas *analepsis* más detalladas, que bien podrían quedar a caballo entre el *sumario* y la *escena*. De hecho, cada *analepsis* supone una pequeña *escena*. En la FB cada *analepsis* que utiliza Tristán para evocar su pasado junto a Isolda,

también se constituye como una pequeña *escena*, pero la elisión del detalle provoca una mayor rapidez en el *ritmo narrativo*. En cualquier caso, aunque ambas *Folies* recurran al *sumario*, queda claro que cada *analepsis* tiene un desarrollo propio, siendo éste más prolongado en la *FO*. De hecho, Huchet ha querido ver, en cada una de las *analepsis* resumidas que vertebran las dos *Folies*, la presencia de una unidad narrativa que facilitaría la memorización del juglar:

Les *Folies* constituent aussi la mémoire de la donnée tristanesque; chaque épisode de la vie des amants, résumé par Tristan en un nombre plus au moins important de vers, forme une cellule narrative facilement mémorisable que le jongleur développera dans le cadre de sa prestation, au gré de son imagination, de son talent, ou des réactions de son public (1987: 146).

En cualquier caso, el *ritmo* más lento de la *FO* no se constata única y exclusivamente en el empleo de *analepsis* más detalladas. La *FO*, según ha señalado Horrent (1946-7: 23), presenta una *velocidad narrativa* especialmente lenta en los preámbulos de la llegada de Tristán a la corte. En efecto, el *narrador* se recrea en *escenas* minuciosas y detalladas, que en la *FB* se pasan por alto o aparecen bajo la forma de vagas alusiones. Tal es el caso de la llegada de Tristán a la corte de Marco y la detallada *descripción* que se hace de la ciudad de Tintagel en la *FO*.

En lo que respecta a la presencia o no de *iteración* en el *relato*, en la *FO* prima un carácter *singulativo*, como en la *FB*. El hecho de que el texto esté plagado de *analepsis* o *retrospecciones* al pasado no quiere decir que sea *iterativo*, puesto que las *escenas* a las que se aluden en ningún momento han sido previamente contadas en la *FO*. Si el lector tiene conocimiento de ellas, se debe a que son episodios que aparecen reflejados y se desarrollan en mayor medida en las versiones más extensas del *Tristán* (Bérout, Thomas, Eilhart o Gottfried). Se podría decir así que existe una clara relación dialógica entre las versiones que desarrollan la biografía de Tristán y las versiones episódicas, pues, de una u otra forma, estas últimas siempre están remitiendo a las primeras<sup>191</sup>.

Finalmente, nos gustaría destacar que, al igual que en la *FB*, la *narración* en la *FO* es una *narración ulterior* en la que se imbrinca una aparente *narración simultánea*, en tanto que justamente existen dos niveles de *narración*: el del *narrador* y el de Tristán. En efecto, la historia de la locura ya ha transcurrido cuando el *narrador* nos la cuenta en *tercera persona*. Sin embargo, en el segundo plano narrativo, plano que se

---

<sup>191</sup> Este aspecto quedará ampliamente desarrollado con el estudio de la *intertextualidad*.

encuentra prácticamente dramatizado a través de un acusado empleo del diálogo, Tristán narra unos hechos que ya han transcurrido, pero su *narración* se apega al momento presente, al momento en que se encuentra frente a Isolda, intentando desvelar su verdadera identidad. Justamente de esta sensación de simultaneidad emana un claro efecto dramático en el texto, quizá menos acusado, eso sí, que en la *FB*, donde todo es, como en la versión de Béroul, acción y movimiento dramático (Delbouille, 1978: 126).

## 5. EL NARRADOR, SUS FUNCIONES, LA EVALUACIÓN Y LA FOCALIZACIÓN EN EL RELATO

En lo que respecta al *status del narrador* en la obra, la *FO*, como la *FB*, nos presenta un *narrador heterodiégetico y extradiegético*. En efecto, el *narrador* se encuentra fuera de la *diégesis* y la *narración* se realiza en *tercera persona*.

Sin embargo, el grueso de la *narración* es llevado a cabo, como ya sabemos, por el propio Tristán. Pasamos así a un segundo nivel narrativo en el que el nuevo *narrador* comienza a contar los hechos sirviéndose de la primera persona y participando activamente en la *diégesis*, en tanto que protagonista principal de la misma, junto con la reina. Nos situamos, pues, ante un *narrador intradieético y homodieético*. La voluntad del *narrador* principal no es otra, pues, que la de alejarse para ceder protagonismo a los *personajes*, especialmente a Tristán, quien se convierte en *narrador* de la vida que lleva junto a la reina. Ello refuerza sobremanera el efecto de dramatización que caracteriza el *relato*. Sin embargo, el *narrador* principal de la *FO* no puede sustraerse por completo a la historia que Tristán está contando, dejando patente su presencia en el *relato*, sirviéndose, incluso, de la primera persona, como si, junto con el lector, estuviera siendo testigo de las palabras que Tristán pronuncia junto a Isolda:

Unkes de chen n'oïl retraire  
Ne poïst merur joie faire  
Ke Husden fist a son sennur,  
Tant par li mustrat grant amur  
(*FO*, 1989: 294) (vv. 909-912).

[Jamais je n'ai ouï parler de chien que le bonheur fît plus frétiler qu'Husdent retrouvant son maître, tant il lui manifeste de tendresse]

A modo de conclusión en lo que respecta a este doble *plano narrativo*, se podría decir que, al igual que en la *FB*, el primer *narrador* tiene como fin contar una historia: la angustia de Tristán debido a la separación de Isolda y su trepa para unirse con ella disfrazándose de loco. Sin embargo, en este *relato* se integra la voz de Tristán para

volver a contar una historia que los *personajes* que la escuchan e, incluso, los lectores ya debían conocer. Esta diferencia de matices en la actitud de las dos *instancias narrativas* aparece perfectamente definida por Haidu, quien apunta al respecto: “The briefest way to state this difference is to say that the first, short narrative introduction consists of the telling of a story; the second, longer, major section consists of the retelling of a story” (1973: 715). La *narración* de Tristán se podría considerar así como una *puesta en abismo* de la materia tristaniana, ya que Tristán hace alusión a una gran cantidad de elementos que forman parte de su historia y que aparecen recogidos en otras versiones medievales (Bérout, Thomas, Eilhart o Gottfried).

En definitiva, el doble *plano narrativo* que caracteriza la *FO*, como la *FB*, da perfecta cuenta de la actitud dialógica que las distintas versiones del *Tristán* parecen querer mantener entre sí<sup>192</sup>.

A continuación, convendría que delimitáramos las *funciones del narrador* o, mejor dicho, *narradores*, en la versión que nos ocupa. Al igual que en la *FB*, las *funciones* en la *FO* son bastante restringidas y concretas, debido al escaso protagonismo que el *narrador* primero, *heterodieético* y *extradieético*, presenta. Entre sus *funciones* se encuentra, evidentemente, la *narrativa*, aunque de forma más soterrada que en la *FB*, pues en ningún momento se hace explícito el hecho de contar una historia, sino que el *narrador* empieza contándola directamente, sin que exista preámbulo alguno, como en la *FB*. La *función de control* o *régimen* parece hacerse, sin embargo, más patente en el *narrador* segundo, es decir, en Tristán, quien elige qué fragmentos de su historia pasada ha de evocar para conseguir el efecto deseado en Isolda. Mucho más clara en el *relato* se muestra, sin embargo, la *función ideológica*. En efecto, múltiples son los *segmentos reflexivos* de carácter evaluativo en los que ambos *narradores* (*heterodieético* *extradieético* y Tristán) muestran sus opiniones o sus juicios de valor. Citemos los siguientes ejemplos como muestras de la opinión del *narrador* en torno a la necesidad de guardar un secreto o de Tristán a la hora de juzgar la inconstancia y el carácter traidor de la mujer:

Ki si celast en el deïst,  
La mal, so crei, nē en cursist:  
Par conseil dire e descuvrir  
Solt maint mal surent avenir.  
La gent em sunt mult desturbé  
De so ke n’unt suvent pensé

---

<sup>192</sup> De este aspecto trataremos más en detalle con el estudio de la *intertextualidad*.



(FO, 1985: 266) (vv. 51-56).

[Si on sait se taire et dissimuler, on évite à coup sûr la mauvaise fortune: publier et divulguer un projet attire mainte catastrophe. Les gens pâtissent beaucoup d'avoir été trop légers]

Mult par a en chen grant franchise

E a en femme grant feintise

(FO, 1989: 295) (vv. 935-936).

[Les chiens sont de nobles animaux, et les femmes sont des traîtresses]

La presencia de la *función ideológica* en la FO, donde el *narrador* evalúa sirviéndose del *segmento reflexivo*, como acabamos de constatar, deja constancia, una vez más, de la proximidad que existe entre la versión que ahora mismo nos ocupa y las *versiones corteses* del *Tristán* (Thomas d'Angleterre o Gottfried von Strassbourg), en las que las *digresiones* y *evaluaciones* del *narrador* llegan a ser tan importantes o más que los eventos narrados. No es éste, sin embargo, el caso de la FO, ya que, aunque el *segmento reflexivo* y *evaluativo* del *narrador* pudiera ser importante, no pretende, en cambio, restar un ápice de protagonismo a la acción o al diálogo de los *personajes* en una obra que, al igual que la FB, pretende acercarse más al drama que a la *narración*.

Finalmente, en lo que respecta a la aparición de otras *funciones*, por ejemplo, la *función comunicativa*, la FO no muestra ejemplo alguno, mientras que veíamos cómo en la FB el *narrador* llama más la atención de su público auditor. No perdamos de vista que esta última versión estaba más próxima a Béroul y su carácter oral. De ahí la necesidad de llamar la atención del auditorio para asegurar que el contacto y el seguimiento de la historia se mantiene. Por último, centrándonos en la *narración* de Tristán, cabría destacar la presencia de las *funciones emotiva* y *performativa*. Sin embargo, hemos de precisar que dichas funciones, al igual que en la FB, han de tenerse en cuenta, no con respecto al lector real del texto, sino al destinatario implícito y, por supuesto, ficcional de la *narración* de Tristán, Isolda, en este caso. En efecto, Tristán con la *narración* de los mejores momentos que vivió junto a la reina pretende, por un lado, que cambie su carácter distante y desdenoso y se convierta, tras haberlo reconocido, en la amante tierna y fiel de antaño. Así, la *narración* de Tristán no tiene sólo como fin rememorar los mejores momentos de una historia pasada, sino que intenta cambiar la conducta (*función performativa*) del *personaje* al que dirige su discurso, intentando avivar mediante la palabra y el recuerdo el amor que una vez existió (*función emotiva*).

Resta hablar de la *focalización* en el *relato*. En este sentido, resulta obligatorio remitir una vez más al doble *nivel narrativo* que se instaura en el texto, porque conlleva

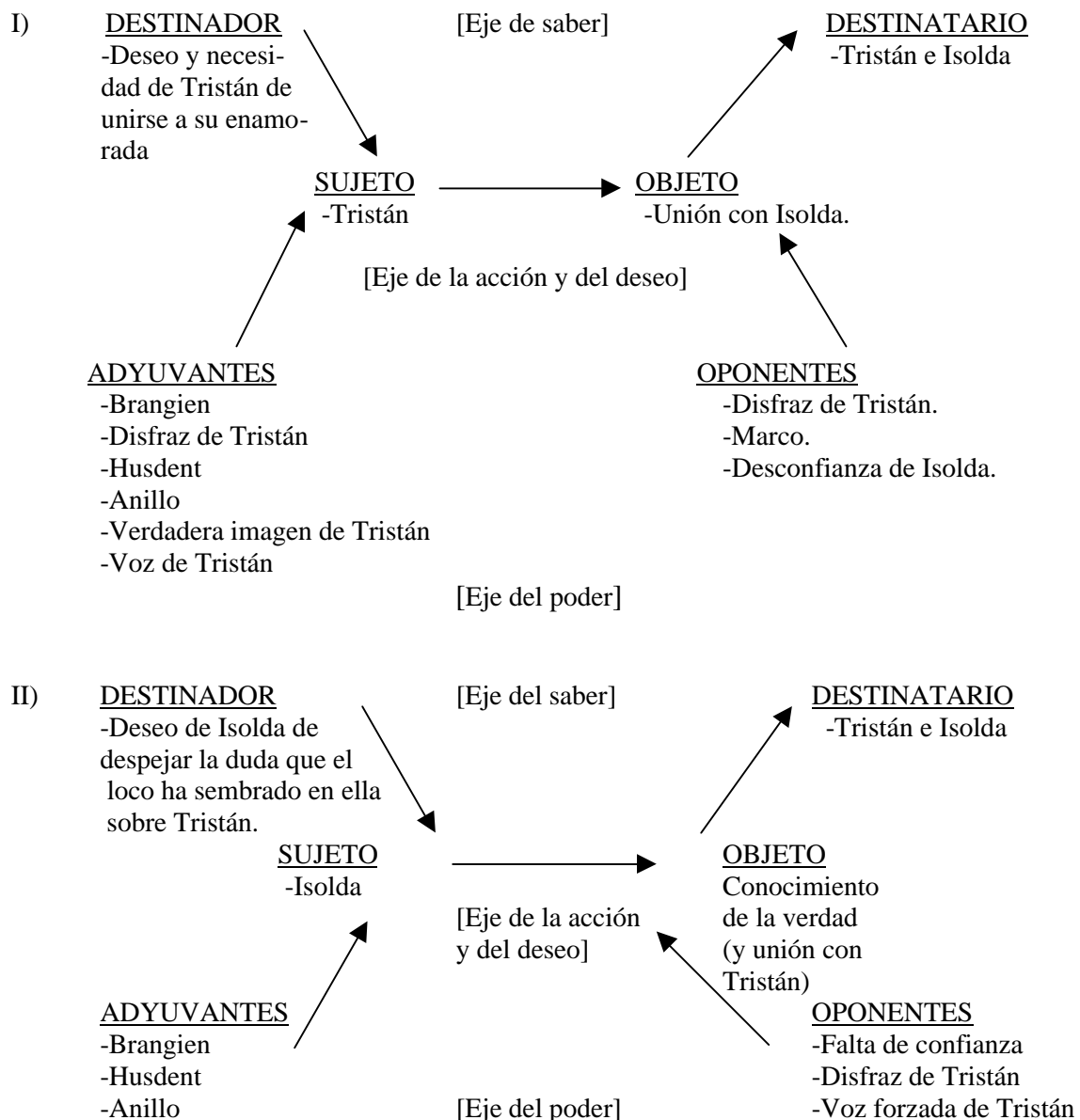
la existencia de un doble *punto de vista* en el *relato*. En efecto, en su primera parte prima una *focalización omnisciente* o *grado de focalización cero* que nos permite llegar a saber más que el *personaje*. De hecho, nosotros sabemos, por ejemplo, los verdaderos motivos por los que Tristán se disfraza de loco y parte hacia la corte de Marco, mientras que el resto de *personajes*, ni siquiera Kaherdin, el mejor amigo y confidente incondicional de Tristán, lo saben. En este sentido, y tal y como señala Thomaryn Bruckner, podemos afirmar con rigor que hemos sido privilegiados desde el principio de la historia por el punto de vista de un *narrador* que perfectamente podemos calificar de *omnisciente*:

We are indeed all the more inclined to believe in such increased truthfulness to the extent that we have been privileged by the narrative point of view to overhear Tristan's private monologues, to watch him put on his disguise and perform the part of the fool with such consummate skill and control. We know all along that it really is Tristan speaking (1981-2: 51).

Si el primer *nivel narrativo* se caracteriza, pues, por la presencia de una *focalización omnisciente*, en el segundo nivel, en el que Tristán toma la palabra y se convierte en un *narrador actorial en primera persona*, la *focalización* sufre un cambio de *perspectiva*, hablándose, entonces, de *focalización interna fija*. En efecto, los eventos pasados que tratan sobre el amor de Tristán e Isolda, desde que se conocen hasta que se ven obligados a separarse, son percibidos únicamente desde la *perspectiva* de Tristán. Ello provoca que, llegados a este punto, se produzca una diferencia de conocimiento entre el lector y los *personajes* a los que Tristán dirige su *narración* (especialmente a la reina Isolda). Mientras que el lector conoce el plan secreto de Tristán, los demás *personajes* no han sido testigos de su cambio. A su vez, el lector desconoce, en principio, todos y cada uno de los eventos a los que Tristán se refiere para recordar a Marco su identidad o a Isolda el amor que antaño vivió junto a ella, puesto que es la primera vez que se narran en el texto. Sin embargo, el conocimiento y la lectura anterior de las versiones del *Tristán* (Bérout, Thomas o Eilhart) le permitirían al lector tener conocimiento de todos y cada uno de los eventos a los que Tristán se refiere. En cualquier caso, lo que sí queda claro es el privilegio que el lector recibe frente al *personaje*. Lógicamente, el *personaje* (especialmente Isolda) tardará en reconocer a Tristán, pues en ningún momento tiene claro dónde se encuentra el referente de las palabras de Tristán, mientras que el lector sí ha tenido acceso a esta información en el primer *plano narrativo* con el que se abre el *relato*.

## 6. ANÁLISIS DE LA FO SEGÚN EL MÉTODO DE LA SEMIÓTICA NARRATIVA

Quizá sea ésta una de las variantes de nuestro análisis donde menos cambios cabría esperarse. Sin embargo, las diferencias hasta ahora justificadas entre la *FO* y la *FB* podrán conllevar, a su vez, alteraciones en el ámbito de lo semiótico. La *dinámica actancial* de la *FO* queda así establecida en dos *esquemas*, mientras que en la *FB* encontrábamos tres. En efecto, el primer *esquema actancial* que se correspondería en la *FB* a los deseos de venganza de Marco, se encuentra ausente en la *FO*. No perdamos de vista que el *personaje* de Marco está mucho más atenuado que en la *FB*. De hecho, el *relato* empieza focalizando en todo momento su atención en el *personaje* de Tristán. La consecución del *esquema actancial* central en la historia y generador, asimismo, de un nuevo *campo actancial*, resulta bastante compleja. En efecto, para que Tristán vea satisfecho el deseo de unirse con su amante, la reina Isolda, será preciso que ella lo haya reconocido previamente (segundo *esquema actancial*). Hemos de decir, con respecto a la *FB*, que el tránsito entre el *esquema actancial* central y el que de él se desprende, y que tiene a Isolda como sujeto, es más dilatado, puesto que Isolda muestra una actitud bastante más reticente a la hora de reconocer a Tristán. De hecho, podemos constatar cómo en este *esquema*, correspondiente al reconocimiento de Tristán por parte de Isolda, la categoría de los *adyuvantes* con los que habrá de contar Isolda es mayor que en la *FB*. En efecto, a Isolda no le basta con la prueba del anillo y el reconocimiento y las muestras de cariño de Husdent hacia su señor, sino que necesitará escuchar la verdadera voz de Tristán y contemplar su verdadero rostro, una vez que el joven se lo haya lavado. En efecto, la voz como elemento de metamorfosis, que ayuda a Tristán a llevar a término su propósito es un factor más en la identidad de Tristán, lo cual permite dotar de una gran originalidad a la *FO*. A su vez, la voz es el mejor medio que Tristán tiene para mutar hasta el límite su apariencia física, como ha señalado Thomaryn Bruckner: “The displacement way already signal the potential importance of that singular audible element. In any case, Tristan’s intention to use his ability does appear indirectly when the narrator emphasizes the complete visual and aural impenetrability of the disguise” (1981-2: 49). Sin más dilación, ofrecemos la evolución de la *dinámica actancial* en la *FO*:



Como podemos constatar, entre los *esquemas* I y II existe un fuerte componente de reciprocidad y de relación causa-efecto, al igual que ocurría en la *FB*. En efecto, ambos *campos actanciales* responden a dos *programas narrativos* cuyos *sujetos operadores* son Tristán e Isolda, mientras que el *objeto de valor* es el mismo, la unión con el amante (Tristán con Isolda e Isolda con Tristán). Este entrelazamiento quiasmático, que vertebra la *estructura* interna de las dos *Folies*, aparecerá de forma explícita con Marie de France en su *Lai du Chèvrefeuille*, en el que la vida y el destino de los amantes se define como un “Ne vus sanz mei, ne mei danz vus” (*Lai du Chèvrefeuille*, 1989: 301) (v. 78) [Ni vous sans moi, ni moi sans vous].

En cualquier caso y llegados a este punto, resulta conveniente desarrollar la formulación y el desarrollo de los *programas narrativos* en la *FO*, si bien hemos de decir que, comparándolo con los de la *FB*, son totalmente similares, aunque en la *FO* no

encontramos el *programa narrativo* relativo a la venganza de Marco, con el que se inauguraba la *FB*. Esta mayor simplificación de los *programas narrativos* en la *FO*, versión que en principio muestra casi el doble de versos que la *FB*, da cuenta de un *ritmo narrativo* mucho más lento, como ya adelantamos en el estudio de la *coordenada temporal*. En definitiva, la mayor ausencia de *narración* hace que nos encontremos ante un *relato* más dado a la *descripción* y a la *digresión*, al *segmento reflexivo y evaluativo*, en definitiva, y, justamente, este carácter más pausado y reflexivo, y, por ende, menos narrativo lo ha acercado a las *versiones cortesces* del *Tristán* (Thomas o Gottfried), como ya hemos apuntado repetidas veces a lo largo del presente capítulo.

A continuación, y sin más moratoria, pasamos a ofrecer el desarrollo de los dos *programas narrativos* que configuran la *FO*:

$$PN_1 = H(S_1) \longrightarrow [(S_2 \vee O) \longrightarrow (S_2 \wedge O)]$$

Este primer *programa narrativo* (PN<sub>1</sub>) se correspondería con el deseo y la necesidad por parte de Tristán de encontrarse con su amada Isolda. Es necesario un *hecho transformador*, un *hacer* (H) que permita a Tristán (S<sub>1</sub>) conseguir el *objeto de deseo* (O): la unión clandestina con la reina (S<sub>2</sub> ∧ O), de la que, en un principio, no goza (S<sub>2</sub> ∨ O). El hecho transformador (H), como en la *FB*, se corresponde con el cambio físico al que Tristán se somete, disfrazándose de loco y cambiando, incluso, su voz para no ser reconocido en la corte de Marco.

Acto seguido, pasamos a ofrecer la *secuencia canónica* en la que se articula este *programa* relativo a la unión de Tristán e Isolda, emprendido por el héroe, *sujeto operador* y *sujeto de estado*, desde el principio del *relato*:

MANIPULACIÓN: como en la *FB*, Tristán se encuentra sumido en un estado de profunda depresión, al no poder estar junto a su amada Isolda. Por ello, decide en secreto marchar rumbo a Gran Bretaña y, más concretamente, a Tintagel, donde Marco tiene asentada su corte. El *contrato* queda, pues, establecido. En él las funciones de *destinador*, *destinatario* y *sujeto operador* serán desempeñadas lógicamente por Tristán.

COMPETENCIA: al igual que en la *FB*, Tristán tiene adquiridas las tres *modalidades* (el *querer*, el *saber* y el *poder*). El *querer* se corresponde con la fuerza y el deseo que desencadena en él su amor por Isolda, aspecto que despierta en el joven el impulso de marcharse. El *saber* también lo tiene adquirido. Conoce el camino de vuelta y todos los entresijos que encierra la corte de Marco. También conoce todos los avatares vividos con la reina, lo cual le ha de permitir llegar una vez más a su corazón. Quizá la

modalidad más conflictiva sea el poder, ya que, en principio, Tristán parece tener prohibido su acceso a la corte de Marco, especialmente si es para reunirse con la reina. Sin embargo, con su astucia urde la estratagema de su disfraz, tan perfecto que logrará pasar desapercibido, incluso, hasta para la misma reina. Su capacidad de metamorfosis (la posibilidad incluso de cambiar su voz, aspecto ausente en la *FB*<sup>193</sup>) otorga, pues, al héroe la modalidad del *poder*, en principio, la más conflictiva.

PERFORMANCIA: como en la *FO*, se pueden ver dos partes claramente diferenciadas: el intento de Tristán de ser reconocido por parte de Isolda ante la corte y el intento de Tristán por ser reconocido en privado por la reina. Sin embargo, en la *FO* esta segunda parte se dilatará mucho más que en la *FB*, debido a que el *narrador* ha manipulado el carácter de Isolda, llevándolo de forma extremada a la obstinación y la incredulidad (tal vez con fines misóginos, como ya comentábamos en la caracterización de los *personajes* o bien porque tal obstinación respondería a una clara voluntad de dilatar la historia, para ya no sólo ir entrelazando una serie de *analepsis*, sino evocar y, en cierto modo, reconstruir, con bastante detalle, la versión de Thomas d'Angleterre<sup>194</sup>). En esta segunda parte, a su vez, y como ocurriera en *FB*, se inserta el *programa narrativo* que emprende Isolda con el fin de descubrir la verdadera identidad del loco. Gracias a este *programa*, la prueba principal de Tristán logrará llevarse a cabo con éxito.

SANCIÓN: Tristán es finalmente reconocido por Isolda. Sin embargo, ello no tiene lugar cuando Tristán le muestra el anillo que Isolda le dio, como prueba de su amor, antes de volver con Marco, como ocurría en la *FB*, sino cuando Tristán lava su rostro y recupera su verdadera voz. En este momento, el joven recibirá el *don*, al ver cómo Isolda lo reconoce y le promete sus favores:

Ne le lerat anuit partir  
E dit k'i aurat bon ostel  
E baus lit e ben fait e bel.  
Tristran autre chose ne quert  
Fors la raïne Ysolt, u ert.  
Tristran en est joius e lez:  
Mult set ben k'il est herbigez.  
(*FO*, 1989: 297) (vv. 990-996).

---

<sup>193</sup> Schaefer nos dice al respecto: "In *FO*, however, a unique touch completes Tristan's masquerade: the hero changes his voice. This will not prevent Husdent from recognizing him; a realistic note, we think, for the dog can rely on its sense of smell. But Yseut will not be able to recognize her lover until he finally resumes his normal voice, a few lines before the end of the poem" (1977:7)

<sup>194</sup> En efecto, Haidu ha definido la *FO* apuntando: "This is a retelling of almost the entire story told by Thomas, with scrupulous respect for the order and even the style of Thomas' version" (1973: 716).

[Elle ne le laissera pas repartir ce soir, et elle lui promet bon gîte et bon lit doux et chaud. Tristan ne demande pas autre chose qu'avoir Yseut là où elle est. Il est tout heureux et content: il sait bien qu'il a bonne auberge]

Como ocurre en la *FO*, la consecución de este *programa narrativo* se debe a la puesta en marcha por parte de Isolda de otro *programa narrativo* que, hasta cierto punto, resulta recíproco al de Tristán. En efecto, aunque Isolda no cree bajo ningún concepto que el loco que ha tenido frente a sí sea Tristán, surge en ella, sin embargo, la necesidad de saber de Tristán, de recordarlo y de querer unirse a él. Niega la evidencia frente al loco, pero no puede cesar de sufrir por Tristán, probándole así su amor y probándonos a nosotros que el *objeto* de su *programa* llevaba implícita su unión con Tristán:

Mais quant Tristran plurer la vait,  
Pité l'em prist e ço fu droit.  
Puis li ad dit: <<Dame raïne,  
Bele estes vus e enterine.  
Dès or ne m'en voil mès cuvrir,  
Cunuistre me frai e oïr>>  
(*FO*, 1989: 296) (vv. 967-972).

[Quand Tristan la voit pleurer, comment ne serait-il pas ému? Il lui dit: <<Dame reine, vous êtes noble et loyale. Je vais désormais révéler mon vrai visage, et vous me reconnaîtrez à me voir et à m'entendre>>]

De la misma forma que en la *FB*, la relación que se establece entre el *programa* emprendido por Tristán y el emprendido por Isolda presenta un carácter activo y pasivo. Si la finalidad de Tristán en su *programa* es la de ser reconocido por Isolda, la finalidad de Isolda será la de saber sobre Tristán e, indirectamente, la de reconocerlo. Así, cada *personaje* pasa a cumplir la función que le corresponde. En tanto que Tristán ha de ser reconocido por Isolda, es lógico que pase a ser objeto en el nuevo *programa narrativo* (PN<sub>2</sub>), mientras que Isolda ha de convertirse en *sujeto* (tanto *operador* como de *estado*), pues es ella quien ha de reconocer a Tristán. El *programa narrativo* de Isolda podría quedar, entonces, formulado de la siguiente manera:

$$PN_2 = H(S_1) \longrightarrow [(S_2 \vee O) \longrightarrow (S_2 \wedge O)]$$

El nuevo *programa* termina llevándose a cabo con éxito, lo cual permite automáticamente que el *programa* inicial emprendido por Tristán también se resuelva satisfactoriamente.

Llegados a este punto, sólo resta ver la *secuencia canónica tradicional* que vertebra el *programa narrativo* de Isolda:

MANIPULACIÓN: tras su encuentro con Tristán en la corte, la reina queda sumida en un mar de dudas que necesita despejar. Pide ayuda a Brangien, ordenándole que vaya en busca del loco para que lo conduzca a su presencia y éste le confiese así qué ha sido de Tristán y cómo se encuentra. Se establece, entonces, un *contrato* en el que Isolda es tanto *sujeto operador* como sujeto de estado.

COMPETENCIA: hemos de reconocer que Isolda tiene adquiridas, desde el primer momento, la modalidad del *querer* y del *poder*. En todo momento desea tener más noticias de Tristán y, sobre todo, unirse a él. En cuanto al *poder*, Marco ha abandonado la sala junto con el resto de la corte, quedando así Isolda libre para poder hacer lo que desee. Además, Isolda cuenta con la ayuda de su fiel sirvienta Brangien. Sin embargo, la reina no tiene aún adquirida la modalidad del *saber*, pues es incapaz de reconocer a Tristán bajo el aspecto de un loco harapiento. Asimismo, hemos de destacar a este respecto que, a diferencia de la *FB*, la reina parece mostrarse mucho más reticente a la hora de adquirir la modalidad del *saber*. No sólo le basta el reconocimiento de Husdent o la prueba del anillo, sino que Tristán le deberá mostrar su verdadero rostro y su auténtica voz. Isolda entiende, pues, la competencia del *saber* en términos muy físicos, aunque, como ya hemos dicho, ello podría deberse al afán del *narrador* por dilatar la historia, con el fin de poderla reproducir más en detalle y con un *orden* del que carece la *FB* o, incluso, al deseo por parte del *narrador* de crear más tensión e interés en su público lector.

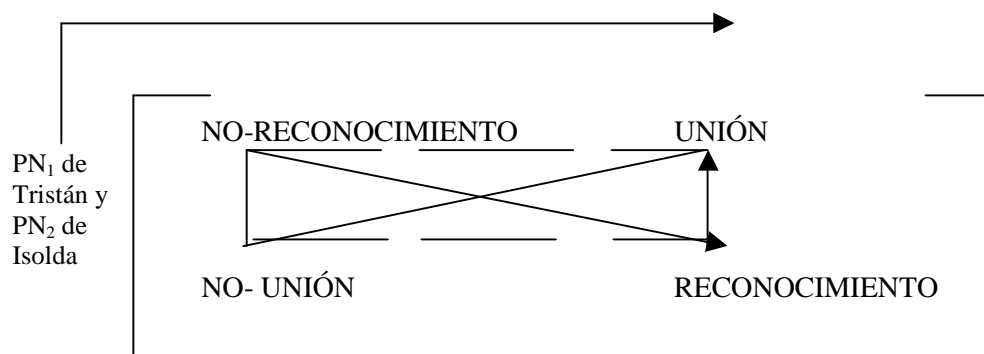
PERFORMANCIA: una vez que Tristán muestra su verdadero rostro y recupera su voz, Isolda se arrepiente de su desconfianza y pide perdón a Tristán, habiendo superado con creces el objetivo principal de su *programa narrativo*, el tener noticias de su amado, pues finalmente termina entregándose a él como ya hiciera antaño.

SANCIÓN: Isolda recupera el amor de Tristán y se une a él, lo cual conlleva automáticamente que el *programa narrativo* emprendido por Tristán también sea sancionado positivamente, recibiendo el mismo *don*, es decir, la unión con su amante, elemento común que, como en la *FB*, vertebraba la reciprocidad de ambos *programas narrativos*.

En último lugar, abordaremos la materialización del *cuadrado semiótico* en la versión que nos ocupa. En este sentido, constatamos una clara alteración con respecto a la *FB*, pues Marco tiene una presencia mucho menos relevante, sin que se perciba, por ello, su afán por detener a Tristán. En la *FO* no es tan importante la separación como el



reconocimiento, momento que se dilata hasta el final de la historia y sin el cual no puede haber unión:



## 7. ESTÉTICA Y PRAGMÁTICA DE LA ORGANIZACIÓN DEL DISCURSO NARRATIVO

### 7.1. LA VISIÓN DEL MUNDO ESTABLECIDA POR EL RELATO

Como en la *FB*, nos encontramos frente a una visión del mundo tremendamente parcial, si tenemos en cuenta la visión ofrecida por las versiones de Béroul, Thomas, Gottfried o Eilhart von Oberg. En cualquier caso, de la *FO* emana un intento de acercamiento social con el contexto real e histórico, en el que cronológicamente ha de inscribirse su producción, pero, lo más importante, más incluso que en la *FB*, tal vez sea la visión intimista del ser humano, tan cerca y a la vez tan lejos de los preceptos cortesanos imperantes en la época.

La visión del mundo que la *FO* nos presenta se articula básicamente a través de la exposición de una serie de *saberes* y *valores* muy vigentes aún en el contexto socio-histórico de finales del siglo XII y principios del XIII y, también, a través de la descripción, que, a diferencia de la *FB*, en la *FO* parece tener un papel más que considerable, especialmente en la primera parte del *relato*. De su estudio nos ocuparemos a continuación.

### 7.2. LA DESCRIPCIÓN Y SUS FUNCIONES EN EL TEXTO

Aunque en algunos fragmentos del *relato* prima una visión del mundo ajena a la realidad, especialmente cuando Tristán está intentando convencer a toda la corte de su estado de enajenación mental, también encontramos fragmentos en el *relato* que suponen una perfecta construcción de la realidad. Nos referimos, evidentemente, al par de *segmentos descriptivos* referidos a la ciudad de Tintagel. En ellos se da perfecta cuenta de cómo se concebía la ciudad medieval, construida “por necesidades de defensa (...) en lugares difícilmente expugnables: en colinas o sitios abruptos, en islas, en

inmediaciones de ríos, principalmente buscando confluencias o meandros para utilizar los cauces fluviales como obstáculo para el enemigo” (Chueca Goitía, 2000: 97). Así es Tintagel, tal y como se nos describe en la *FO*, una ciudad emplazada sobre el río, construida sobre sólidos muros de defensa y con un acceso bastante restringido:

Tintagel esteit un chastel  
Ki mult par ert e fort e bel;  
Ne cremout asalt ne engin...  
...Sur la mer sist en Cornuaille  
La tur ki ert e fort e grant:  
Jadis la fermerent jeant.  
De marbre sunt tut li quarel  
Asis e junt mult ben e bel.  
Eschekerez esteit le mur  
Si cum de sinopre e d’azur.  
Al chastel esteit une porte,  
Ele esteit bele e grant e forte.  
Ben serreit l’entree e l’issue  
Par dous prudumes defendue  
(*Fo*, 1989: 268) (vv. 99-112).

[Tintagel était une ville forte très puissante et très riche; on n’y craignait ni machines de sièges ni assauts... Sur le rivage de Cornuailles se dressait le donjon, vaste et solide: ce sont des géants qui jadis l’ont fortifié. Les pierres y sont de marbre: elles sont assises et jointes avec art et tiennent bon. Les blocs qui constituent le mur forment un échiquier de sinople et d’azur. On entre par une magnifique poterne, tout aussi large qu’imprenable. L’entrée et la sortie ne sauraient être forcées, car deux valeureux chevaliers y montent la garde]

En sus alrededores, está rodeada de paraje natural, de prados y bosques que suponen buena parte del suministro de la ciudad, tal y como nos sigue describiendo el *narrador* de la *FO*. En efecto, Delort concibe el bosque como un elemento básico en la economía agraria, sustento principal de la ciudad en la Edad Media, especialmente en las ciudades de régimen señorial (Chueca, 2000: 88): “La forêt est également un élément d’équilibre dans une économie paysanne; elle fournit, outre des bois d’oeuvre, les fascines des routes, des fondations ou des murs, des cabanes, le petit bois de chauffage ou le carbon” (1982: 29).

La *descripción* de la ciudad de Tintagel crea, pues, una fuerte sensación de realidad, especialmente en lo que se refiere a la concepción del urbanismo medieval, pero esta impresión de apertura a la realidad pronto se ve deconstruida. Ya en el mismo *segmento descriptivo*, al que hemos hecho alusión, se dice que los muros de Tintagel han sido contruidos por gigantes, pero, a medida que avanzamos en la *descripción*, se nos dice, además, que Tintagel es una ciudad fantástica, ya que desaparece dos veces al año. Sin embargo, acto seguido el *narrador* intenta hacerlo verosímil, mediante una

clara *función de atestación*, al decirnos que los campesinos de la ciudad así lo han confirmado:

Li lius ert beus e delitables,  
Li país bons e profitables,  
E si fu jadis apelez  
Tntagel li chastel faez.  
Chastel faë fu dit a dreit  
Kar douz faiz lë an se perdeit  
Li païsant dient pur veir  
Ke douz faiz l'an nel pot l'en veir,  
Hume del país ne nul hom,  
Ja grant garde ne pregne l'om:  
Une en iver, autre en esté.  
So dient la gent del vingné.  
(FO, 1989: 269) (vv. 127-138).

[Le lieu est grandiose et plaisant, le pays est riche et prospère et, jadis on appelait Tintagel la ville enchantée. On avait raison de la nommer ainsi, car elle disparaissait deux fois l'an. Les paysans assurent que deux fois l'an, elle devenait invisible même aux gens du pays, si attentif fût-on; une fois en hiver, l'autre en été. C'est ce que disent les hommes de la région]

Como vemos, no siempre podemos decir que la *descripción* otorgue sensación de realidad al texto. A veces, también sirve para introducir un *espacio* fantástico y *utópico*, como es el palacio suspendido en el aire<sup>195</sup> que Tristán imagina para poder vivir libremente su amor junto a Isolda (FO, 1989: 274). Sin embargo, hemos de reconocer que, en este punto de la historia, esta eclosión de inverosimilitud que supone el *segmento descriptivo* al que aludimos está totalmente justificada e, incluso, paradójicamente, está creando impresión de realidad, pues corresponde al momento en que Tristán se está haciendo pasar por loco ante Marco. Es lógico que su percepción de la realidad quede distorsionada para simular mejor su locura.

Llegados a este punto, convendría estudiar las *funciones de la descripción* en el *relato* que nos ocupa. Sin embargo, nos gustaría destacar que la presencia y el cuidado que adquiere el *segmento descriptivo* podría estar poniendo de manifiesto que la FO no sólo toma rasgos de contenido de la versión de Thomas, pues ambas obras parecen coincidir en muchos de sus rasgos formales y, en este sentido, el empleo de la *descripción* podría ser uno de ellos. Además, no olvidemos al respecto que el largo y detallado *segmento descriptivo* que aparece en la versión de Thomas también se refiere

---

<sup>195</sup> Lutoslawsky también justifica la presencia de este palacio fantástico a través de una posible influencia de la versión de Gottfried. En efecto, en la FO no importa tanto el carácter maravilloso del palacio como su carácter utópico, ya que permite a los amantes vivir su amor libremente. En este sentido, coincidiría con la gruta de amor de Gottfried von Strassbourg.

a la ciudad en la que Marco tiene asentada su corte, si bien, en este caso, se trata de la ciudad de Londres.

En el empleo de la *descripción* en la *FO* se puede apreciar, en primer lugar, una clara *función mimésica*. La detallada *descripción* de la ciudad de Tintagel, tan apegada a la concepción de la ciudad medieval, como hemos visto, produce, en principio, una fuerte ilusión de realidad. Si en algún momento nos alejamos de ella, hemos de ser conscientes de que el folklore y las creencias medievales también reconocían ciertos aspectos como verdaderos. Así, cuando en un determinado momento de la *descripción* se nos dice que los muros de Tintagel han sido contruidos por gigantes, hemos de aceptar que, en la Edad Media, la creencia en gigantes, hadas, brujas y monstruos debió de ser aceptada como algo real. Asimismo, en tanto que la *descripción* de Tintagel ofrece no poca información sobre la concepción del *espacio urbano* medieval, al mostrarnos una ciudad amurallada que aprovecha el aislamiento del agua y se nutre del *espacio natural* como fuente de suministro en una época en la que aún predomina una economía basada en la explotación territorial del feudo, podríamos hablar igualmente de una *función matésica*. También se podría hablar de *función narrativa*, ya que la *descripción* no sólo canaliza un determinado saber en torno al lugar en el que la acción se desarrolla, sino que dramatiza el *relato*, al hacer el *ritmo narrativo* especialmente lento en un momento en que el lector está deseoso de saber qué es lo que le ocurrirá a Tristán, ahora que se encuentra en la corte de Marco. Como se puede constatar, el largo *segmento descriptivo* al que hemos hecho alusión no es, en modo alguno, gratuito. Antes bien, se sitúa en uno de los momentos de mayor tensión de la obra. Quizá la *función* menos clara de la descripción sea la *función estética*, aunque también podemos apreciar cómo, a través de las palabras del loco, a la hora de aludir al palacio suspendido en el aire, el poeta intenta recrear una alegoría del *locus amoenus*, con un estilo de una belleza formal que contrasta con el resto del *relato*:

-Reis, fet li fol, la sus en l'air  
Ai une sale u je repair.  
De veire est faite, bele e grant;  
Li solail vait par mi raiant;  
En l'air est e par nuez pent,  
Ne berce, ne crolle pur vent.  
Delez la sale ad une chambre  
Faite de cristal e de lambre.  
Li solail, quant para main levrat,  
Leenz mult grant clarté rendrat>>  
(*FO*, 1989: 274) (vv. 299-308).

[Sire, répond le fou, là-haut, dans les airs, j'habite dans un palais. Il est tout en verre, magnifique et spacieux. Le soleil y rayonne de toutes parts. Il flotte dans le ciel, suspendu parmi les nuages, et nul vent ne l'agite ni ne l'ébranle. Il comporte une chambre de cristal, toute pavée de marbre. Le soleil, à l'aube, l'illuminera tout entière]

### 7.3. LA CUESTIÓN DE LOS SABERES Y LOS VALORES EN EL RELATO Y SU APERTURA AL MUNDO DE LO REAL

A groso modo, podríamos decir que no existen grandes diferencias en lo que respecta a la cuestión de los *saberes* y los *valores* entre la *FO* y la *FB*. Quizá el aspecto sociopolítico haya quedado menos desarrollado en la *FO*. De hecho, y como ya apuntábamos, la *FO* elide la *escena* en la que Marco convoca a sus barones en asamblea, para dar un mayor protagonismo a Tristán y al sufrimiento que desencadena en su corazón el tener que vivir un amor en la distancia. Desde este punto de vista, constatamos una vez más el paralelismo que podemos encontrar entre la *FO* y la *versión cortés* de Thomas, en la que, en todo momento, se privilegia el sufrimiento del enamorado, como ya hemos apuntado en anteriores capítulos. En efecto, esta coincidencia que existe entre la *FO* y algunos de los valores más emblemáticos de la *cortesía* ha sido puesta de manifiesto por Sumberg, quien afirma al respecto: “In *FO*, the love is more refined, the lovers are both more demanding-fins amanz in the truest sense if the word- so that the ending suggests *purus amor*” (1967: 8). A su vez, Tristán parece sufrir más en la *FO*, pues Isolda se muestra como una amante mucho más desdeñosa y distante. Por consiguiente, la espera y el sufrimiento amoroso se hacen más intensos. El amor tiende a dilatarse y es justamente la mujer quien lo dilata en la *FO* hasta el final, momento en que el amante, Tristán, quedará compensado, pues ha sabido mostrar a lo largo de todo el *relato* la imagen del perfecto amante cortés, en el que, ante todo, predominan tres valores: la espera, la disciplina y el sufrimiento (Sumberg, 1967: 8).

Perfilando más en torno a la concepción de la mujer, la *FO* nos ha mostrado un rasgo bastante original con respecto a la *FB*, su carácter misógino, perfectamente constatable en más de una ocasión, como dejan claramente traslucir las siguientes citas:

Mult par est feme de grant ire!  
(*Fo*, 1989: 279) (vv. 444).  
[La femme irritée peut devenir terrible!]  
Mult par a en chen grant franchise  
E a en femme grant feintise>>  
(*Fo*, 1989: 295) (vv. 935-936).  
[Les chiens sont de nobles animaux, et les femmes sont des traîtresses.]

En este aspecto, una vez más podemos corroborar la fidelidad que existe entre la versión de Thomas y la *FO*. En efecto, en la *versión cortés* de Thomas ya veíamos cómo el tratamiento del comportamiento femenino venía cargado de no pocos tintes misóginos, especialmente, cuando se hace referencia a la ira femenina y a la sed de venganza de la mujer, en el momento en que se entera de que sentimentalmente no es correspondida, porque el amado ama a otra mujer. Nos referimos, lógicamente, al despecho de Isolda de las Blancas Manos.

En lo que respecta a los *saberes corteses*, la *FO* presenta, asimismo, la imagen del perfecto amante cortés, haciendo síntesis de sus principales atributos, tal y como ha señalado Sumberg (1967: 4). Así, el caballero cortés debía ser diestro en el arte de la caza, un buen músico, pero, sobre todo, el mejor de los amantes. De hecho, Tristán llega a afirmar de sí mismo:

Nul ne se cuverat tant ben  
Ke il n'ait aukes del men.  
Ben resai partir les tisuns  
Entre esquièrs, entre garsuns.  
Ben sai trempren harpè e rote  
E chanter après a la note.  
Riche raïne sai amer:  
Si n'at sus cel amand mon per  
(*FO*, 1989: 281) (vv. 514-522).

[Nul ne saura si bien esquiver qu'il ne reçoit pas un coup. J'ai l'art de partager les tissous entre écuyers et valetaille. Je joue très bien de la harpe et de la rote, et j'ai la voix bien posée. Je suis l'amant idéal d'une grande reine: il n'y a au monde plus brillant amoureux que moi]

En otro orden de ideas, la *FO*, al igual que la *FB*, se define como tributaria de un clima social, moral y religioso que concierne, en buena medida, la escala de *valores* en la que la obra se inscribe. Entre estos *valores*, la creencia en Dios, debía ser, sin duda alguna, el más importante. En la *FO*, de hecho, somos conscientes de cómo Tristán interpela en alguna ocasión a Dios. Sin embargo, al hacerlo, rompe, en cierta medida, con los deberes y constricciones del cristianismo, entre los que prima el arrepentimiento del pecador. En la *FO* no existe tal arrepentimiento. Dios no es tanto el camino que aleja al hombre de la tentación, según imponen los preceptos del cristianismo, como la instancia a la que se pide ayuda, justo en el momento de hacer algo que atenta contra la moral y el orden socialmente establecido (Caluwe, 1980: 56). Veamos cómo implora Tristán a Dios y con qué fines:

Si ferai je, voir, se Deu plait:  
A Deu pri ge qu'il ne me lait  
Morir devant ce que je l'aie.  
(FB, 1989:249) (vv. 73-75).

[Ainsi sera, s'il plaît à Dieu: car je le prie de me laisser vivre assez pour qu'elle me revienne]

Et Dex li doint joie et santé,  
S'il vialt, par sa douce bonté,  
Et il me doint enor et joie  
Et si me tor en itel voie  
Q'ancore la puisse aviser  
Et li veoir et encontre!  
(FB, 1989: 249) (vv. 82-87).

[Le ciel lui donne joie et santé, si sa grâce vigilante le permet, et qu'il maintient mon honneur et ma joie en ne m'interdisant pas de m'acheminer vers elle pour la voir, pour la contempler, pour lui parler]

Otro de los aspectos en lo que concierne a la cuestión de los *saberes* y los *valores* es el relativo a la distinción de clases sociales, tan imperante en la sociedad feudo-aristocrática de la Francia medieval. La presencia del loco (de Tristán disfrazado) en medio de la corte de Marco instaura una clarísima diferencia de clases en el *relato*. En efecto, nos encontramos ante una concepción dualista de la sociedad, en absoluto alejada de la que tuvo que tener Francia a finales del siglo XII. El término cortés no sólo implicaba ya un determinado comportamiento amoroso, sino que designaba, de forma más general, una conducta social, aquella que debía seguirse en la corte para diferenciarse de todos aquellos que no fueran cortesés y que, por ende, eran villanos. Ya el propio carácter de Tristán, disfrazado de loco, marca la concepción de una sociedad feudal dualista y excluyente, tal y como ha afirmado Sumberg: "Thus cortois and vilain, urbanus and rusticus-concepts suggested by the duality of the Fool's character (...) are sharply delimited" (1967: 7). Decimos que se trata de una sociedad excluyente porque el no ser considerado cortés implicaba ser villano<sup>196</sup>. Así se le concibe a Tristán cuando aparece en la corte vestido de loco y con unas ropas que mucho se alejan de su condición social. El trato que recibe es justamente el de un rústico villano, y como tal se comporta. Además, esta impermeabilidad social entre clases parece ser tan grande que ni la misma Isolda puede reconocer a Tristán bajo su aspecto de villano, negándole y negándose a sí misma que el loco que tiene enfrente pueda ser un hombre cortés y mucho menos su amado Tristán.

---

<sup>196</sup> El término *villano* en la Edad Media tenía un carácter mucho más general del que tiene en nuestros días y, antes de referirse a cuestiones de índole moral, denotaba un fuerte clasismo social. Así lo recoge Delort en su definición del *villano*: "Gens du peuple, par opposition à ceux de la classe noble" (1982: 288).

El último punto que nos gustaría abordar en lo concerniente a la cuestión de los saberes y los valores es el que atañe a la concepción de la locura en la Edad Media. Como ya hemos visto en la *FB*, éste es un tema mucho más complejo de lo que realmente parece. La locura había sobrepasado los límites de su mera concepción de enfermedad, para llegar a codificarse como un comportamiento marginal que, paradójicamente, se integraba en un sistema social que no sólo la toleraba (Payen, 1990: 67), sino que se complacía escuchando sus duras críticas<sup>197</sup>. La locura, pues, a lo largo del medievo no fue tanto real como fingida en gran parte de ocasiones, ya que permitía al hombre, normalmente el más oprimido, poder hablar con libertad frente a las instituciones de poder y censura, que a menudo le castigarían, incluso con la muerte, por haber osado quebrantar lo que en la Edad Media resultaba inquebrantable, el poder (Fritz, 1992: 324). Tristán, conocedor del beneficio de la locura, la habría utilizado para acercarse a Isolda sin correr peligro alguno, al tiempo que le habría permitido desvelar frente a Marco y frente a toda la corte su relación adúltera con la reina, aspecto por el que debería haber sido castigado en otro tipo de condiciones. Veamos, por ejemplo, cuál es la reacción de Marco cuando Tristán le pide que le entregue a Isolda a cambio de su hermana:

-Reis, je vus durai ma sorur,  
Pur Ysolt ki aim par amur.  
Fesum bargaine, fesum change;  
Bon est a asaer estrange;  
D'Ysolt estes tut ennuez,  
A une autre vus acuintez.  
Baillez moi la, jo la prendrai;  
Reis, pur amur vus servirai.>>  
Li reis l'entant e si s'en rit  
E dit al fol: <<Si Deu t'ait,  
Se je te doinse la roïne  
A amener en ta saisine,  
Or me di ke tu en fereies  
U en quel part tu la meraies  
(FO, 1989: 273-274) (vv. 285-298).

[Sire, je vous donnerai ma soeur, contre Yseut que j'aime d'amour. Négocions le marché et concluons l'échange: il est bon de tâter à la nouveauté, vous êtes fatigué d'Yseut: prenez une autre compagne. Accordez-la moi: je suis prêt à la prendre et à vous servir par reconnaissance.>> À ces mots, le roi lui dit en riant: <<Par Dieu, si je te donne la reine et si tu l'emmènes en faisant d'elle ta femme, dis-moi ce que tu feras d'elle où tu vas la conduire>>]

<sup>197</sup> Ello fue así hasta tal punto que Payen afirma: “Les confréries de fous sont nécessaires à l'équilibre de la société” (1990: 68).



Como hemos podido constatar, la locura adquiere una dimensión fingida que escapa a la represión y la censura imperantes en la sociedad medieval francesa. Sin embargo, durante la Edad Media también se interpretó la locura como una enfermedad, que se desencadenaba en los amantes cuando su amor transgredía el peso de la razón y la normativa social y, en especial, cuando se trataba de un amor licencioso en términos sexuales:

The concept of folie is commonly used in Old French as a metaphor for love in two related contexts. The first is that of an overwhelming love or love sickness seems as a cause of irrational behaviour; in practice such love is usually opposed by some obstacle. (...) The second signifies licentious sexual behaviour, as in the phrases *faire folie* or *fole femme* (Adams, 1981: 88).

Tal es el tipo de amor que Tristán e Isolda han llevado, un amor prohibido y carnal. Por ello, se puede decir que la locura de Tristán es fingida, pero también es real (Schaeffer, 1977: 4). Asimismo, encontramos información bastante relevante en el *relato* sobre esta identificación de la locura con las pulsiones sexuales, intentando controlarse este problema frente al peligro que podía suponer dar rienda suelta a la asertividad sexual de los locos. Entre las distintas medidas que se tomaron, la *FO* destaca la de la tonsura. Schaeffer nos dice que durante la Edad Media se identificó el cabello con la virilidad y la fuerza. Por ello, a los locos se les tonsuraba la cabeza, para restarles fuerza y vigor sexual: “This mutilation perhaps aimed also at depriving them of their physical force and virility since these were associated with abundant hair” (1977: 5).

A su vez, hemos visto que la locura era percibida en la Edad Media como una vía de liberación socialmente aceptada, pero la locura también conllevaba una profunda marginalidad en quien la padecía. Ello hizo que la apariencia del loco tuviera que quedar perfectamente codificada de cara al resto de la sociedad. Por ello, al margen de la tonsura, es normal que el loco fuera mal ataviado, como signo externo de su abandono y rechazo social: “The fool’s clothes bespeak his lowly condition, his conspicuous tatters betoken his ignominy” (Schaeffer, 1977: 6). Sin embargo, la consecuencia más directa de la marginalidad que sufrió el loco en la Edad Media se aprecia en su necesidad de ir armado para defenderse, ya no sólo de los ataques e injurias de cuantos pasaban a su alrededor, sino también de las agresiones físicas de las que, incluso, podía llegar a ser víctima. La *FO* da buena cuenta de ello cuando nos dice:

Li fol entre enz par le wicket.  
 Cuntre lui current li valet.  
 Lë escrient cu home fet lu:  
 <<Veez le fol! Hu! Hu! Hu! Hu!>>  
 Li valet e li esquier  
 De buis le cuidenet arocher.  
 Par la curt le vunt cunvaiaint  
 Li fol valet ki vunt siwant.  
 Il lur tresturne mult suvent.  
 Est tes ki li giete a talent  
 (FO, 1989: 272) (vv. 245-254).

[Tristan s'introduit par le guichet. Les jeunes gens accourent à sa rencontre et lui crient comme s'il était un loup: <<Voyez le fou! Hou! Hou! Hou! Hou! Demoiseaux et écuyers veulent le battre avec des branches de buis. Ils l'escortent à travers la cour et le suivent en se livrant à leur tour à mainte folie. Lui se retourne plusieurs fois contre eux; plus d'un ne se prive pas de le lapider]

Ante tal índice de agresividad es lógico, pues, que el loco fuera armado, y su arma más común, tal y como aparece en la *FO*, fue el bastón, arma prototípica del villano frente a la espada del caballero cortés, pues la Edad Media también fue clasista con los medios que proporcionaba al hombre para defenderse. En este sentido, el bastón representará, tal y como Fritz ha apuntado, lo anti-cortés, es decir, lo villano: “La massue, signe de la folie certes, mais surtout signe d'appartenance à l'autre de la chevalerie, à l'envers de la courtoisie, n'est que l'équivalent dérisoire, primitif et grossier de l'épée du chevalier” (1992: 45).

## 8. LA *FO* Y SUS RELACIONES DE TRANSTEXTUALIDAD

Quizá una de las cuestiones más complejas sea la que se refiere a la *intertextualidad*. Como ya hemos apuntado para la *FB*, a menudo se ha pensado que la *FO* podría derivar de un texto anterior, que la crítica (Robertson, 1977: 5; Delbouille, 1978: 127) denomina bajo las iniciales de *Fx* y que para Delbouille derivaría directamente de la versión primigenia del *Tristán*:

Il y a, en revanche, des raisons pour penser que l'une et l'autre sont nées de cette \*Fx perdue qui avait été conçue à partir du <<roman primitif>>, c'est-à-dire, à mes yeux, d'après l'oeuvre composée en vers français, aux environs de 1165, par le mystérieux La Chèvre, deux fois mentionné comme l'auteur du Roman de Tristan par un poète de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> et par un autre de la première moitié du XIII<sup>e</sup> (1978: 127).

No entraremos ahora en disquisiciones sobre el primer *Tristán*, ni sobre quién ha podido ser su autor, aspectos de los que ya damos cuenta en el anterior capítulo de nuestra tesis. Sí conviene, sin embargo, profundizar, en mayor medida, en esta *Folie* primitiva, de la que igualmente dábamos cuenta con el estudio de la *intertextualidad* de

la *FB*. Como ya apuntábamos entonces, en esta primera *Fx* ya se encontraría perfectamente definida la estructura de la *FB* y, por supuesto, de la *FO*. Delbouille (1978: 127-128) afirma que se compondría de un prólogo, en el que se daría cuenta de las intenciones y deseos de Tristán por encontrarse con su amada Isolda hasta la evocación final del reconocimiento de la reina y su encuentro secreto, pasando por las *escenas* en las que el héroe se disfraza y viaja en barco rumbo a Tintagel o el largo episodio de acogida en la corte de Marco, sin olvidar el encuentro en solitario de Tristán, Brangien e Isolda, en el que continúan discutiendo sobre la verdadera identidad del loco, es decir, de Tristán. Esta teoría que reconstruye una *Folie* primigenia, un origen común para la *FB* y la *FO*, fue igualmente defendido por Lutoslawsky, quien, en una exhaustiva comparación entre los dos *relatos*, afirma: “On voit que les deux poèmes commencent et finissent de la même manière, et que les traits fort nombreux qui leur sont communs suffiraient à reconstruire un poème hypothétique X qui aurait servi de source à B et D (*FB* et *FO*)” (1886: 512).

Evidentemente, nos es imposible comparar la *FB* y la *FO* con esta hipotética *Folie* primitiva, aunque intermediaria entre nuestros dos *relatos* y el *Tristán* primigenio, pues no se ha conservado. Sin embargo, comparando la *FO* y la *FB* entre sí, se constatan toda una serie de diferencias que podrían considerarse como innovaciones poéticas por parte de los autores de la *FB* y la *FO*, respectivamente (Robertson, 1977: 5).

En cualquier caso, la idea de imitación no sólo se ha justificado partiendo de una *Folie* anterior. Se podría pensar igualmente en una posible imitación entre la *FB* y la *FO* (Lecoy, 1994: 10). Más concretamente, Horrent afirma al respecto que la *FB* habría podido ser tomada como modelo de imitación por la *FO*, justificando las diferencias de esta última debido a su relación y a la influencia que habría sufrido de otros relatos del *Tristán*, como ha sido la versión de Thomas:

L'examen de la composition respective des deux poèmes nous amène à nous demander si *FO* remaniant *FB* aurait pu avec l'aide du Tristan de Thomas se dégager de son modèle au point de ne conserver de sa manière de concevoir et de traiter la *Folie* qu'un ensemble de détails narratifs (1946-7: 37).

En cualquier caso, lo que sí parece estar claro es que el autor de la *FO* tuvo que conocer la *FB* o, al menos, la fuente primigenia de la que ésta partió: “On peut croire que l'auteur de *FO* a eu sous les yeux soit *FB*, soit sa source” (Thomas, 1911: 620).

Como podemos constatar, la cuestión de la *intertextualidad* se va haciendo mucho más compleja. Ya no solamente hablamos de la influencia de una *Folie* primitiva, o de la *FB*, sobre la *FO*, hipótesis que no han de ser tampoco excluyentes, sino que la *FO* presenta, sin duda alguna, muchos de los aspectos formales y de contenido relativos a la versión de Thomas. De hecho, Haidu define la *FO* como una especie de paráfrasis, resumida, por supuesto, de la versión de Thomas: “This is a retelling of almost the entire story told by Thomas, with scrupulous respect for the order and even the style of Thomas’ version” (1973: 716). Nosotros así lo hemos constatado en buena parte de las variables del estudio narratológico de la *FO*: presencia acusada del *monólogo interior* en el *personaje*; empleo detallado de la *descripción* para presentar el *espacio urbano*, en el que se va a desarrollar la mayor parte de la acción; tratamiento misógino de la mujer; preservación del mismo *orden* en la exposición de las *escenas*, aparición de *personajes* exclusivos de la versión de Thomas, etc.

Sin embargo, la *FO*, como la *FB*, no hace referencia explícita en ningún momento a sus fuentes de inspiración. Nunca se alude a una *Folie* primitiva o a la conocida versión de Thomas, que debía haber alcanzado un considerable éxito ya en esta época (finales del siglo XII). Ello llama sobremanera la atención frente a las versiones del *Tristán* analizadas (Béroul, Thomas, Eilhart, o Gottfried von Strassbourg). En todas ellas se hacía mención a la *estoire* escrita o, incluso, se mencionaba algún autor que destaca entre los demás, como es el caso de Bréri, quien, según Thomas, de entre todos los autores que habrían hablado o escrito del *Tristán*, parece ser que es el que tiene más potestad para hacerlo. Ningún afán por autenticar la historia o por competir con otras versiones del *Tristán* prima en la *FO*, pese a que presenta al menos un texto análogo, *FB*, que debió componerse poco antes y, sin embargo, subyace a lo largo de todo el *relato* la influencia de la versión de Thomas:

Nor does the Oxford Folly refer explicitly to any other versions of the Tristan story- unlike Béroul and Thomas who have disparaging remarks to make about their competitors. On the other hand, the order in which Tristan retells his adventures is so close to the order in which they appear in Thomas’ particular version that Joseph Bédier has pictured the Oxford poet composing his own work as he turns over, one by one, the pages of a Thomas manuscript (Thomaryn-Bruckner, 1981- 2: 52).

En términos más generales y dejando ya de lado la materia tristaniana, no podemos pasar por alto la influencia que ciertos géneros líricos típicos de la poesía

trobadoresca del siglo XII, como son el *debate*<sup>198</sup>, la *tenso*<sup>199</sup> o el *jeu parti*<sup>200</sup>, debieron ejercer en buena parte de la *narrativa cortés* de esta época. Uno de los mejores exponentes de ello sería Chrétien de Troyes o, por supuesto, las dos versiones de la *Folie Tristan* (*FB* y *FO*), tal y como afirma Sumberg (1967: 10). En efecto, tanto en la *FB* como en la *FO*, el debate entre los dos amantes cuando se quedan solos, en el que Tristán intenta convencer a Isolda, por todos los medios, de que él es verdaderamente su amante y no el loco que ha fingido ser ante la corte, tiene bastante similitud, en cuanto a forma y contenido, con los géneros líricos aludidos anteriormente, especialmente en la *FO*. Así, las breves réplicas que Isolda lanza a Tristán, en las que se aprecia su visión opuesta a lo que el joven está intentado transmitirle, se asemejan a las réplicas típicas de la *tenso*, mientras que los reproches e insultos que los amantes intercambian al principio y al final de su encuentro (al principio, por parte de Isolda cuando tacha al loco de mentiroso o deforme y al final, por parte de Tristán, quien en un arranque de crítica misógina, pero refiriéndose a Isolda, afirma que el carácter de la mujer es en esencia traidor, pudiendo, por ello, ser un perro mucho más fiel que una mujer) se asemejan al debate. A su vez, como en el *jeu parti* las soluciones y conclusiones a las que van llegando los amantes parecen estar sometidas al arbitraje de un testigo, en nuestro caso la fiel Brangien. Sumberg (1967: 11-12) también ha encontrado no pocas semejanzas entre la *FO* y la *FB* por un lado y el género del *alba*<sup>201</sup> por otro, puesto que, en ambos casos, tras la breve relación clandestina, los amantes deben separarse antes de que sean descubiertos, después de haber disfrutado de una noche de amor, en la que han contado con la ayuda de un amigo (en nuestro caso Brangien), cuya función es la de vigilar para

---

<sup>198</sup> En torno al *debate*, Gros y Fragonard nos dicen: “L’origine de ce genre lyrique est encore à chercher dans la poésie de langue d’oc: la *tenso* des troubadours est une chanson à couplets où des interlocuteurs s’opposent sur un sujet donné: il s’agit donc d’un genre dialogué où s’échangent arguments ou invectives” (1995: 35) y, dejando de lado sus orígenes, lo definen más precisamente como “un chant alterné où l’auteur nous fait entendre les voix dissonantes de l’amour. Nous n’avons pas affaire au pur lyrisme de l’effusion sentimentale. L’échange verbal suppose en filigrane une théorie de l’amour” (1995: 37).

<sup>199</sup> Género muy próximo al *debate*, como hemos podido ver, aunque quizá se caracterice por presentar un contenido mucho más general, pues el debate que se establece no tiene por qué hacer referencia al tema del amor: “Il s’agit d’un genre dialogué. C’est un débat, généralement entre deux interlocuteurs, pouvant porter sur toutes sortes de thèmes: amour, politique, questions personnelles” (Bossuat el Alli, 1964: 1416).

<sup>200</sup> Gros y Fragonard nos dicen en torno al *jeu parti*: “Dans un sens spécialisé, le terme de jeu-parti s’applique à un genre politique. Celui-ci correspond au partimen des troubadours. Il s’agit d’une chanson dialoguée dans laquelle on débat d’un problème amoureux dont les solutions sont soumises à l’arbitrage d’un témoin” (1995: 37).

<sup>201</sup> El *alba* se define como “un poème d’amour illustrant le drame de la séparation: l’approche du jour avertit les amants qu’ils doivent se quitter après une nuit d’union plus au moins clandestine” (Gros y Fragonard, 1995: 27).

que los amantes no sean descubiertos por sus enemigos. En cualquier caso, hemos de señalar que el encuentro clandestino en la *FO*, como en la *FB*, queda meramente aludido al final del *relato* dejando, más bien, que sea el lector quien imagine y recree este encuentro, mientras que en el *alba* el *relato* empieza justamente con el encuentro clandestino al que inmediatamente sigue el drama de la separación, aspecto del que las *Folies* no mencionan nada y, sin embargo, claramente parece encontrarse implícito.

Finalmente, no podemos concluir el estudio de la *intertextualidad* sin hacer mención al género del *lai*. En efecto, al igual que en otras muchas versiones del *Tristán* (Thomas o Gottfried, versiones de las que ya hemos dado cuenta en el anterior capítulo), la alusión al *lai* es constante. No olvidemos cómo en las versiones de Thomas o Gottfried tanto Tristán como Isolda cantan bellos *lais* bretones y en algunos casos llegan, incluso, a ser ellos mismos quienes los componen. En la *FO* también se nos hace alusión a la enseñanza del *lai bretón* por parte de Tristán a Isolda, aspecto que aparece en Gottfried, cuando Tristán enseña a cantar *lais* a la joven, como pago por haber sido curado de la terrible enfermedad que le había infligido la espada de Moroldo. Veamos lo que nos dice la *FO* al respecto:

Bons lais de harpe vus apris,  
Lais bretuns de nostre païs  
(*FO*, 1989: 276) (vv. 359-360).

[Je vous appris de beaux lais qu'on chante sur la harpe, des poèmes brétons composés dans mon pays]

Es más, en cierto modo, la estructura y el contenido de la *FO* o de la *FB* recuerda al *lai*. No olvidemos a este respecto que Marie de France ha compuesto pocos años antes un *lai*, el *Lai du Chèvrefeuille*, en el que, si bien no toca el tema de la locura de Tristán, también relata la vuelta secreta de Tristán a Cornualles y su encuentro clandestino con la reina Isolda en compañía de la fiel Brangien. De hecho, Sumberg llega, incluso, a considerar la *Folie Tristan* como un *lai*, pues, aparte de las posibles similitudes de contenido, presenta una serie de recursos formales muy típicos del *lai*, visibles ya no sólo en el nivel estructural, sino también en el acusado empleo que se hace del diálogo y, por ende, del texto dramatizado: “It may reasonably be argued that certain lais such as the Folie Tristan were also dramatized, in which case many of the seemingly obscure elements would be clarified by gesture, intonation, etc.” (1967: 12).

Como hemos podido apreciar, la *FO*, al igual que la *FB*, es tremendamente compleja en lo que respecta a la cuestión de la *intertextualidad*. De hecho, entre los dos

textos surge una fuerte relación de parentesco. Tienen el mismo título, *Folie Tristan*. Los añadidos de Oxford y Berne se deben a que son las dos ciudades en las que se han conservado los manuscritos. Este parentesco se afirma aún más cuando se alude a una posible imitación de la *FB* por parte de la *FO* o a la presencia de una *Folie* primitiva, *Fx* o *Ur-Folie* (Sumberg, 1967: 12), de la que habrían derivado la *FB* y la *FO*, compuestas pocos años después. A nosotros la teoría de un origen común frente a la de la imitación nos parece más aceptable, si tomamos en cuenta la ingente cantidad de diferencias que a lo largo de este capítulo hemos encontrado entre ambos *relatos*. En este sentido, las *relaciones de intertextualidad* encontradas con otras versiones del *Tristán*, como es la de Thomas d'Angleterre, suponen un buen aliciente para explicar y justificar las diferencias entre ambas *Folies*, especialmente, si tenemos en cuenta que la *FB* también está influida de la otra gran versión francesa del *Tristán* relativa al siglo XII, el *Tristan* de Béroul. Sin embargo, a diferencia de ésta, la *FO* supone una perfecta recreación de la versión de Thomas. Se sigue el mismo orden en la exposición de los eventos, se toman rasgos de estilo, las *escenas* se recrean con mayor amplitud (no en vano la *FO* dobla casi a la *FB* en el total de versos). No es necesario haber leído la versión de Thomas para tener un perfecto conocimiento de su historia a través de la *FO*, mientras que de la *FB* ya apuntábamos que no se puede decir lo mismo (Horrent, 1946-7: 37). Asimismo, la *FO*, como la *FB*, remiten, a su vez, a buena parte de los géneros líricos que a nivel poético se desarrollan durante los siglos XII y XIII. Nos referimos al *debate*, a la *tenso*, al *jeu-parti* o al *alba*. Por otra parte, el *lai* omnipresente en casi todas las versiones del *Tristán* analizadas, no podía estar ausente en las *Folies*. De hecho, a él se alude directamente en la *FO*, como ya hemos visto, y, más indirectamente, hemos de reconocer que buena parte de los motivos y temas que aparecen en la *FO*, como en la *FB*, son temas omnipresentes ya no sólo en buena parte del *Tristán*, sino también en las obras narrativas con mayor repercusión en esta época. Tal es el caso del motivo del anillo que permite al héroe su regreso y reconocimiento en tierras donde el acceso le está vetado (motivo recurrente en *Foire et Blanchefleur*, *Escoufle*, *Lai de l'Ombre* o *Yvain*) (Sumberg, 1967: 13) o el tema de la mutación de la identidad y el motivo del disfraz, abanderado común en obras como *Charroi de Nîmes*, *Prise d'Orange*, *Brut* o *Tristan Menestrel* (Sumberg, 1967: 13).

## **LAI DU CHÈVREFEUILLE**



## 1. LA CUESTIÓN DE LA ESTRUCTURA DEL *LAI DU CHÈVREFEUILLE*

Frente a la *FB* o la *FO*, el *Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France, última versión episódica que aborda el encuentro clandestino entre Tristán e Isolda una vez que el joven ha sido exiliado del reino de Marco, se caracteriza por su enorme brevedad. Tan sólo se compone de 118 versos y, sin embargo, presenta una *estructura* perfectamente definida, incluso más elaborada que la de las dos *Folies* anteriormente aludidas.

El texto comienza con un largo *incipit* que abarca un total de diez versos, lo cual supone casi la décima parte de la obra. Recordemos, en este sentido, que el *incipit* de la *FB* pecaba de ser demasiado escueto: “Ci commence de Tristan” (*FB*, 1989: 247) (v. 1) [Ici commence un *Tristan*] y el *incipit* de la *FO* quedaba diluido en el *relato*, introduciendo directamente al lector en la *historia narrada*: “Tristan surjurne en sun país,/ Dolent, mornes, tristes, pensifs (...)” (*FO*, 1989: 265) (vv. 1-2) [Tristan réside en son pays, sombre, morne et pensif]. El *incipit* de Marie de France es relativamente extenso y, sobre todo, detallado. En efecto, aparece cargado de no poca información. Encontramos el título de la obra al final del segundo verso y algunos datos sobre su composición. Entre ellos destaca, por su relevancia, el que la autora nos dé las fuentes de las que ha partido: la tradición bretona, conocedora ya del *Lai du Chèvrefeuille*, y el libro *Tristan et la reine*, en donde, al menos, se nos dice que se recoge el aspecto central de la leyenda, el amor feliz y tortuoso de los dos jóvenes, de Tristán e Isolda. Sin embargo, el *incipit* en el *relato* de Marie de France llega aún más lejos, ya que, en cierto modo, anuncia el final, no de su propia obra, sino de la historia de Tristán e Isolda, lo cual remite indudablemente a otras versiones, tales como la de Eilhart von Oberg o Thomas d’Angleterre, donde sí se desarrolla el tema de la muerte, aspecto central de la leyenda que la autora esboza al principio, pero que en ningún momento toca a lo largo de su *relato*:

Asez me plest e bien le voil  
Del lai qu’hum nume *Chevrefoil*,  
Que la verité vus en cunt,  
Comment fu fet, de coi e dont.  
Plusurs le m’unt cunté e dit  
E jeo l’ai trové en l’escrit  
De Tristram e de la reïne,  
De lur amur que tant fu fine,  
Dunt il eurent meinte dolor,  
Puis en mururent en un jour  
(Marie de France, 1989: 299) (vv. 1-10).

[J’ai envie et il me plaît de vous parler du lai qu’on appelle *Chèvrefeuille*, et de vous en dire le fin mot: voici quelles furent les circonstances de sa composition.

On m'a souvent relaté l'affaire, et j'en ai trouvé l'exacte relation dans le livre  
*Tristan et la reine*, où sont racontées leurs amours si parfaites, mais si  
douloureuses, qui causèrent en un seul jour leur double mort]

Por su extensión y, especialmente, por sus características, el *incipit* de Marie de France podría ponerse perfectamente en parangón con el que aparece en las versiones completas que hemos analizado a lo largo de este trabajo (versiones de Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassbourg). No olvidemos que en estas versiones ambos autores también empezaban por reconocer cuáles habían sido sus fuentes. En este sentido, Marie de France se aleja enormemente de las otras dos versiones episódicas (*FB* y *FO*), con las que, en principio, sólo parece guardar una mera relación de contenido, para acercarse, en los aspectos de estructura y forma, a las versiones del Tristán de los autores más conocidos (Thomas, Eilhart, etc). A este respecto, pensamos que la voluntad de delimitar y, en cierto modo, inmortalizar la autoría de la obra hace que nos encontremos un mayor protagonismo del *narrador* en primera persona (aspecto del que prácticamente carecían la *FB* y la *FO*) o una *estructura* mucho más delimitada en la que el autor da sus fuentes y compara su obra con las otras versiones de la leyenda, creando un todo unitario a través de la presencia de un *incipit* y una *cláusula*, aspectos de los que carecen las dos *Folies*, de carácter anónimo, frente al resto de versiones analizadas. Es más, la ausencia de *cláusula* en las *Folies* hace que tengan un final abierto, dejando a la competencia del lector la labor de imaginar el encuentro amoroso entre Tristán e Isolda. En el *lai* de Marie de France, el encuentro amoroso, y, con dificultad, suponemos que carnal, entre los dos amantes también se encuentra únicamente esbozado, dejando que sea el lector quien imagine cómo habrá de ocurrir. Ello hace que, frente al aparente carácter inacabado que caracteriza tanto a la *FB* como a la *FO*, el *Lai du Chèvrefeuille* pueda ser visto como un *relato* en el que, ante todo, destaca el afán de organización por parte de la autora, característica que además comparte en todos sus *lais*.

Llegados a este punto, convendría profundizar algo más respecto a la *cláusula* o *epílogo* con el que acaba nuestro *relato*:

De s'amie qu'il ot veüe,  
E pur ceo k'il aveit escrit  
Si cum la reine l'ot dit,  
Pur les paroles remembrer,  
Tristram, ki bien saveit harper,  
En aveit fait un nuvel lai;  
Asez brefment le numerai:

Gotelef l'apeleut Engleis,  
Chevrefoil le nument Franceis.  
Dit vus en ai la verité  
Del lai que j'ai ici cunté

(Marie de France, 1989: 302) (vv. 108-118).

[À cause de cet instant de joie que motiva la retrouvance de son amie, et parce que, sur l'injonction de la reine, il en avait fait un poème pour que ne pérît point leur entretien, Tristan, qui jouait avec talent de la harpe, tira de l'épisode un lai sans précédent. En voici, sans commentaire, le titre: en anglais, Gotelef; en français, Chèvrefeuille. Voilà la fin mot du lai dont je vous ai conté l'histoire]

Once versos que clausulan un *relato* que sólo se compone de 118 versos. Aunque no queremos pecar de ser demasiado estrictos en lo que al análisis numérico respecta, *incipit* y *cláusula* suponen aproximadamente la quinta parte del *relato*. Ello da cuenta de la importancia que Marie otorga a estas partes del texto, pues es el momento en que se permite alguna que otra reflexión sobre el *lai* que ha contado. En el *Chèvrefeuille*, el *epílogo* mantiene una relación de *intertextualidad* con el *lai* escrito por Marie, ya que Tristán habría compuesto un *lai*, titulado *Gotelef* o *Chèvrefeuille*, para immortalizar así su efímero encuentro con Isolda y conmemorar sus palabras, tal y como la reina se las dijo (Spitzer, 1946-7: 87-88). En cierto modo, encontraremos un prelude de lo que en literatura será el *relato* dentro del *relato*, rasgo que nos parece de gran modernidad, especialmente si tenemos en cuenta que es un *personaje* ficcional quien se convierte en autor, aspecto que, a nuestro entender crea ilusión de realidad, puesto que la información no puede ser más directa.

Asimismo, la *cláusula* otorga al *lai* una perfecta sensación de circularidad, pues el *relato* empieza y termina de la misma forma, haciéndose referencia a sí mismo. *Incipit* y *cláusula* podrían definirse en este caso como dos espejos que reflejan una misma imagen, el *Lai du Chèvrefeuille*.

En lo que al *esquema quinario* respecta, la sucesión de las *macroproposiciones* es extremadamente rápida y, a veces, brusca incluso, pero se articula a través de un hilo conductor que organiza el *relato* en una clara estructura tripartita de la que sí emanaría un final abierto, rasgo común a las *Folies*: “Voilà le contenu du lai de Tristan, dans son triple mouvement: exil, rencontre, promesse de retour” (Sienaert, 1984: 153).

La *situación inicial* nos recuerda, en cierto modo, a la *FB*, pues ambas nos presentan la imagen de Marco lleno de cólera hacia Tristán. A su vez, Tristán sufre lo indecible al verse alejado de su amada Isolda. Como en otros *Lais*, tal es el caso de *Laostic*, por ejemplo, Ménard define la *situación inicial* de forma esquemática y

precisa: “Une femme surveillée par son mari, un amour partagé avec un autre, tel est le point de départ” (1979: 61).

Ante la desesperación y la angustia que Tristán siente, situación que ha de ser insostenible para un amante que se ha encontrado y que, incluso, podría seguir encontrándose bajo los efectos de un bebedizo de amor, el joven decide abandonar el exilio y partir rumbo a Cornualles para estar más cerca de la reina. La *complicación* del *Chèvrefeuille* es, pues, similar a la de las *Folies Tristan*, definiéndose en términos de transgresión por parte del héroe. Veamos la brevedad con la que se lleva a cabo este fragmento de transición en el *relato*:

Por ceo s’esmut de sun país.

En Cornüaille vait tut dreit

La u la reine maneit.

(Marie de France, 1989: 299) (vv. 26-28).

[C’est pourquoi il se décide à quitter sa terre d’asile. Il se rend tout droit en Cornuailles, près du lieu où réside la reine]

En lo que respecta a la *dinámica de la acción*, es, sin duda alguna, la parte más extensa del *relato*. En ella se nos cuenta cómo Tristán vive escondido en el bosque, gracias a la ayuda que le ofrecen unos pobres campesinos, quienes, a su vez, también le dicen dónde y cuándo podrá encontrarse con la reina Isolda. Ello provoca de inmediato un profundo cambio en el estado anímico de Tristán. Comparemos a Tristán en la *situación inicial* y en la *dinámica de la acción* para ver cómo la alegría va *in crescendo* a medida que el *relato* evoluciona:

Tristram est dolent, trespensis

(Marie de France, 1989: 299) (vv. 25).

[Tristan se désespère et il est obsédé]

Tristram l’oï, mut se haita

(Marie de France, 1989: 300) (vv. 44).

[En apprenant la chose, Tristan se réjuit fort]

Empieza así a preparar la estratagema que le permitirá encontrarse con Isolda, sin necesidad de ser descubierto. Corta una rama en la que graba su nombre, con el fin de poner en aviso a la reina cuando pase acompañada de su cortejo rumbo a Tintagel. Como vemos, el procedimiento es totalmente diferente al que Tristán había adoptado en las *Folies* o en otros *relatos* más tardíos y menos conocidos, como el *Tristan Menestrel* o *Tristan le Moine*. En el *Chèvrefeuille*, Tristán no se disfraza para presentarse ante toda la corte y poder hacer burla a aquellos que le agraviaron en el pasado. La reivindicación y la parodia son elementos ajenos a los *lais* de Marie, sobre los que Walter señala: “Les

*lais* de Marie de France constituyente, à n'en pas douter, la merveilleuse introduction à la mythologie amoureuse du Moyen Âge" (2000: 22). Si el tema central es el amor, la *dinámica de la acción* debe girar siempre en torno a él.

Llegado el momento en que la reina pasa con su cortejo por donde Tristán se encuentra escondido, descubre el trozo de madera en el que el joven ha grabado su nombre. Detiene el cortejo y, junto con la fiel Brangien, marcha en busca del hombre al que ama por encima de todo.

Llegados a este punto, nos encontramos, pues, ante la *solución*. Amante y amada, Tristán e Isolda, por fin se encuentran. Su alegría es inmensa ante el placer de encontrarse nuevamente juntos, pero, a diferencia de otros *relatos* (Las *Folies Tristan*, por ejemplo), el encuentro es efímero<sup>202</sup>. Sólo comprende un breve intercambio de palabras en el que la reina sugiere a Tristán la forma de obtener el perdón del rey.

En cuanto a la *situación final* del *Lai du Chèvrefeuille*, no se aleja, en absoluto, de lo que Ménard propone como desenlace a los *Lais* en términos generales: "Si l'on considère la crise et le dénouement, d'autres séries apparaissent dans les *lais*. Un thème majeur rassemble toutes les phases critiques: c'est celui de la séparation" (1979: 64). En efecto, Tristán e Isolda han de separarse casi de inmediato, debido al peligro que el joven corre en Cornualles:

Atant s'en part, sun ami lait.  
Mais quant ceo vient al desevrer,  
Adunc comencent a plurer.  
Tristram a Wales s'en rala,  
Tant que sis uncles le manda  
(Marie de France, 1989: 302) (vv. 102-106).

[Elle ne s'attarde pas et laisse là son ami, mais quand vient le moment du congé, ils se mettent à pleurer. Tristan retourne alors en Galles, jusqu'à ce que son oncle le rappelle]

Ménard (1979: 64) distingue, a su vez, entre desenlaces felices y conclusiones funestas. En función de este binarismo, que constituye el desenlace en los *lais* concebido de manera antagónica (final feliz *versus* final trágico y funesto), resulta difícil calificar la situación final del *Lai du Chèvrefeuille*. Por un lado, desencadena un profundo sentimiento de tristeza en los amantes, como se indica de forma explícita

---

<sup>202</sup> Es más, Marie de France ni siquiera hace referencia a la entrega pasional de los amantes. El encuentro entre Tristán e Isolda parece reducirse simplemente a una conversación, lo cual difiere sobremedida, ya no sólo de las *Folies*, *relatos* que justamente terminan cuando empieza el gozo carnal de los amantes, sino de otros *relatos* episódicos posteriores en los que, si bien el encuentro sexual es breve, queda consumado en el texto. Así ocurre, por ejemplo, en el *Donnei des Amants*: "Ils s'embrassent tendrement et s'étraignent, font beaucoup et parlent peu. Ils s'abandonnent à leur bonheur et à leurs plaisirs une grande parti de la nuit" (1995: 972).

cuando se alude a su llanto. Sin embargo, en tanto que deja un final abierto con la esperanza de que Tristán pueda volver si Marco lo perdona, la separación no se hace definitiva. En este sentido, el desenlace no sería tan trágico como en un principio cabría esperar, puesto que el encuentro de los amantes supone la promesa de otro encuentro futuro.

Asimismo, nos gustaría incidir una vez más en la brevedad del encuentro, brevedad que Marie de France lleva al extremo, ya no sólo por la rapidez con la que se desarrollan los eventos en su *lai*, sino porque la unión de los amantes, una vez que Tristán es condenado al exilio, y aún cuando habita el mismo techo que Marco e Isolda, es siempre intensa, pero efímera, pues todos y cada uno de los autores que han abordado el *Tristán* (Bérout, Thomas, Eilhart o Gottfried von Strassbourg) priman la separación frente a la unión, el dolor frente al gozo, la ausencia frente a la presencia y la fatalidad frente a la dicha. El encuentro es, pues, un clímax ya no sólo para los amantes, sino también para el lector, quien fervorosamente espera que los amantes se unan y, en tanto que clímax, forzosamente ha de ser breve e intenso. Así es como lo comprende Marie de France cuando nos dice:

Del chemin un poi s'esluina,  
Dedenz le bois celui trova  
Que plus l'amot que rien vivant:  
Entrè eus meinent joie grant  
(Marie de France, 1989: 301-302) (vv. 91-94).

[Elle s'écarte du chemin et trouve dans un taillis celui qui l'aime plus que tout autre chose: immense est leur joie]

## 2. LOS PERSONAJES

Ya a primera vista, llama la atención la reducción tan considerable que se lleva a cabo en el cómputo de los *personajes*. En un *relato* tan sumamente breve y tan específico es lógico que así sea.

De hecho, sólo podemos constatar la presencia de Tristán e Isolda como *personajes* principales. A Marco tan sólo se le alude una vez al principio del *relato*, presentándolo ante los ojos del lector como un *personaje* bastante negativo, dominado en todo momento por el odio y la sed de venganza, rasgo caracterial del que ya hemos dado cuenta en otros *relatos* (*FB*, Bérout, Thomas, etc.):

Li reis Mars esteit curucié,  
Vers Tristram sun nevuz irié.  
(Marie de France, 1989: 299) (vv. 11-12).

[Le roi Marc était plein de rage et de fureur contre Tristan]

Aunque, objetivamente hablando, es lógico el sentimiento de odio que Marco alberga en su corazón contra el ser que más ha querido en este mundo, sin embargo, no puede ser visto como un *personaje* positivo. Si aceptamos la proximidad que existe entre ciertos *Lais* y el género de la *malmaridada* (evidentemente, el *Chèvrefeuille* sería uno de estos *lais*), Marco se vería condenado al papel de marido viejo y celoso, incapaz de amar a su mujer y de permitir que su mujer ame. No en vano Walter afirma en torno a la concepción del matrimonio en los *Lais*: “Il exerce sa cruelle dictature sur des femmes désespérées qui ne peuvent que subir cette loi des hommes. Le thème de la <<malmariée>> entraîne alors naturellement la transgression amoureuse” (2000: 25). Desde este punto de vista, cabría aceptar, entonces, sin reserva alguna, las connotaciones tan negativas que desprende el *personaje* de Marco.

Brangien también cuenta con una presencia bastante efímera en el *relato*. Sin embargo, no por ello se descuida o se omite su rasgo caracterial más importante, la fidelidad que la une a la reina Isolda:

Sa meschine apelat a sei,  
Breguein, qui mut ot bone fei.  
(Marie de France, 1989: 301) (vv. 89-90).

[Elle dit à Brangien, qui lui est si fidèle de la suivre]

Brangien y Marco podrían definirse como dos *personajes* que se oponen en el *relato*, atendiendo a la función que en él cumplen. Así, si Brangien es *adyuvante* de Tristán e Isolda, Marco será su mayor oponente. Aparecen también unos campesinos de los que prácticamente no sabemos nada, salvo cuál es su *función* en el texto, la de ayudar a Tristán a que se reuna con la reina, diciéndole dónde y cuándo podrá encontrarla:

Od païsanz, od povre gent  
Perneit la nuit herbergement;  
Les nuvels lur enquireit  
Del rei cum il se cunteneit.  
Ceo li dient qu'il unt oï  
Que li barun erent bani;  
A Tintagel deivent venir:  
Li reis i veolt sa curt tenir;  
A Pentecuste i serunt tuit,  
Mut i avra joie e deduit,  
E la reïne i sera  
(Marie de France, 1989: 300) (vv. 33-43).

[Il est hébergé par des paysans et des gens très pauvres; il leur demande des nouvelles du roi. On lui répond qu'on en a, et qu'il a été proclamé aux barons de se rassembler à Tintagel: le roi veut y tenir sa cour. Ils y seront tous à la Pentecôte, il y aura joyeuse fête, et la reine y assistera]

Según Ménard, el empleo de una colectividad de *personajes* sin identidad será característico en Marie de France, para indicar alguna función, una utilidad en el devenir del *relato*: “Ils ne possèdent ni aspect physique particulier ni caractère nettement individualisé. Ils se contentent de remplir une fonction d’auxiliaire apportant aide au héros ou d’adversaire visant à lui nuire” (1979: 101).

La *descripción* del *personaje* es fugaz, incluso cuando nos estamos refiriendo a los *personajes* principales, es decir, Tristán e Isolda. Ello se debe principalmente a dos razones: la primera y más obvia es la tremenda brevedad del *relato* y la segunda responde a la preponderancia que el *segmento narrativo* adquiere frente al *segmento descriptivo* y *reflexivo*. No en vano Ménard (1979: 101) nos dice que Marie describe la psicología de sus *personajes* a través de sus gestos y su comportamiento más que por la introspección o el diálogo.

Llegados a este punto, convendría abordar el estudio de los dos *personajes* principales, Tristán e Isolda.

- **TRISTÁN**: no diremos nada nuevo con respecto a otras versiones, especialmente en lo que se refiere a las *Folies Tristan*, si caracterizamos a Tristán como un amante sumido en la desesperación y la tristeza ante la ausencia de la mujer amada. Marie no nos presenta físicamente al *personaje*, tal vez porque piense que el lector ya tiene un conocimiento bastante complejo del mismo, aunque si aceptamos que la fecha de composición de sus *Lais* remite a un periodo que abarcaría los años 1160 y 1170, las versiones medievales conservadas aún no existirían, lo cual no quiere decir que diversos *relatos* y alusiones sobre el *Tristán*, especialmente sobre el protagonista masculino, no estuvieran ya circulando. Sin embargo, existe una razón de mayor peso, la escasa relevancia que Marie otorga a la *descripción* física y ética del *personaje*: “On pourrait soutenir sans paradoxe que d’un lai à l’autre les traits physiques et moraux des protagonistes se ressemblent étrangement” (Ménard, 1979: 109). Sin embargo, no podemos tachar a Marie de France de presentarnos *personajes* vacíos o meros estereotipos. Sus *personajes* sufren, evolucionan de la alegría a la tristeza, o viceversa, y son justamente estas evoluciones las que Marie enfatiza en un afán por mostrar la interioridad del *personaje*, sin necesidad de recurrir a grandes complicaciones: “Marie réserve souvent, à côté de la relation des faits et des échanges discursifs, des passages



relativement longs aux sentiments, aux pensées, aux décisions qu'un personnage ressent, conçoit ou prend en lui-même" (Rychner, 1989: 81).

Asimismo, Tristán es un *personaje* que transgrede la norma<sup>203</sup>, como ya hemos visto en tantos otros *relatos* (Bérout, Eilhart, *Folies*, Thomas o Gottfried). Es capaz de arriesgar su propia vida con tal de vivir un momento de felicidad con su amada Isolda, pero el riesgo que corre siempre se ve compensado con su inteligencia y astucia. Así nos lo demuestra en el *Chèvrefeuille*. Tristán talla en un trozo de madera su nombre para que Isolda, al verlo, comprenda que el joven la espera en el bosque a fin de reunirse con ella. De esta forma, Tristán pasa de la más absoluta tristeza a la mayor de las alegrías. Es el único *personaje*, por tanto, del que se puede constatar una clara evolución en la obra.

Por otra parte, a nuestro entender, Marie de France ha sabido representar con este breve y sencillo *relato* la fuerte relación de dependencia que Tristán siente por Isolda y que Isolda siente por Tristán. De hecho, son los únicos protagonistas del *lai*. Marie suprime, incluso, la intervención de cualquier otro *personaje* que pueda restarles importancia. Todo el *relato* gira en torno a la pareja. Tristán no puede existir sin Isolda ni Isolda sin Tristán. De ahí la expresiva comparación con la que Marie define la reciprocidad de los amantes. Tristán sería el avellano e Isolda la madreselva que se entrelaza en él<sup>204</sup>. Si en un momento dado son separados, el avellano muere y la madreselva lo hace con él. La comparación no sólo simboliza la fuerza del amor que ambos jóvenes sienten, sino que, en cierto modo, se hace eco de la muerte de los amantes. No olvidemos que en *relatos* como el de Thomas o el de Eilhart von Oberg primero muere Tristán. Así, cuando Isolda ve que la muerte la separa de su amado, no puede sobrevivir:

D'eus deus fu il tut autresi  
Cume del chevrefoil esteit  
Ki a la codre se perneit:

---

<sup>203</sup> Sobre la explicación de este carácter transgresor en Tristán, Bordier indica: "La loi du désir s'impose à Tristan avec la même rigueur que la loi de la nature aux plantes de la forêt" (1976: 50).

<sup>204</sup> Para la crítica no ha sido fácil reconocer qué planta correspondería a cada amante. De hecho, Ménard apunta al respecto: "Il n'est pas possible d'aller plus loin et d'identifier une des plantes avec un des amants" (1979: 234). Sin embargo, Kunstman defiende la relación por la que nosotros hemos abogado, basándose en la cepa y el rosál que emanan de las tumbas de los amantes: "Je choisirais (...) la solution Tristan-coudrier et Yseut-Chèvrefeuille, ajoutant seulement que cela annonce l'image de Tristan-cep et Iseut-rosier que je lis à la fin du roman d'Eilhart ainsi que la douce odeur de l'amante dans le lai musical" (1987-1988: 39). Nos gustaría añadir una razón aún más objetiva para avalar esta última opinión. En efecto, el orden en el que mueren el avellano y la madreselva reproduce a la perfección el orden en el que mueren Tristán e Isolda. Es más, el hecho de que la madreselva muera simplemente porque no pueda sobrevivir por sí misma reproduce fielmente las condiciones en las que muere Isolda cuando encuentra el cuerpo de Tristán sin vida.

Quant il est s'i lacies e pris  
E tut entour le fust s'est mis,  
Ensemble poënt bien durer,  
Mès ki puis les volt desevrer,  
Li codres muert hastivement  
E li chevrefoil ensemment

(Marie de France, 1989: 301) (vv. 68-76).

[Il en est de leur couple comme du Chèvrefeuille qui se fixe au coudrier: une fois qu'il s'enlace et se trouve autour de l'arbuste, ils peuvent vivre ensemble fort longtemps, mais si on veut les séparer, le coudrier ne tarde pas à mourir, et le chèvrefeuille ne lui survit pas]

De hecho, la única vez en la que a Tristán se le concede la palabra en el *relato* es justamente para evocar esta idea de unión indisoluble que existe entre los dos amantes:

<<Bele ami, si est de nus:  
Ne vus sanz moi, ne mei sanz vus>>

(Marie de France, 1989: 301) (vv. 77-78).

[Bien- aimée, ainsi de nous: ni vous sans moi, ni moi sans vous]

Es más, Tristán es el único *personaje* del que escuchamos su voz en el *relato*, lo cual llama sobremanera la atención, puesto que Marie de France siempre suele privilegiar en sus *lais* a la heroína. Sin embargo, en el *Chèvrefeuille* el verdadero protagonista parece ser Tristán. De hecho, Marie de France lo presenta, ya no sólo como héroe central de la aventura, sino como escritor, como autor de un *lai*, que igualmente lleva por título *Chèvrefeuille*. De este modo, Tristán habría compuesto su propia historia para recordar su amor con la reina. Marie instaura una nueva imagen del héroe que será explotada, como ya hemos visto, por las *versiones* más *corteses* de la leyenda (Thomas d'Angleterre o Gottfried von Strassbourg). Frente a las versiones más épicas (Bérout o Eilhart), en las que lo importante era destacar el lado más guerrero e, incluso, primitivo de nuestro héroe, Marie hace de Tristán un “consumado compositor de *lais*” (Alvar, 1997: 265), algo que junto con su debilidad por la música harán del joven un héroe refinado y totalmente adaptado al contexto cortesano imperante en la época. Nos gustaría tener en cuenta las palabras de Marchello-Nizia para subrayar la evolución que el *personaje* de Tristán sufre con el breve *lai* de Marie de France:

À partir de traits distinctifs et de fonctions propres aux héros de l'ancienne épopée celte- retraite dans la nature, écriture dans message en ogam, arrêt magique d'une troupe ennemie- Marie de France a donné de Tristan l'image sublimée d'un artiste, virtuose de la harpe et créateur de *lais* musicaux. Cette liaison entre le personnage de Tristan et un genre poétique, le lai lyrique, allait s'enraciner de manière durable dans la légende (1995: 1297)

- **ISOLDA:** Isolda cuenta con una aparición y un protagonismo mucho más restringido en el *relato*. Sin embargo, como en todas y cada una de las heroínas que van a aparecer en sus *lais*, la mujer ha de encontrarse en el centro de la aventura. Es más, debe ser el punto desencadenante de la misma, el motor que da vida a la acción del héroe<sup>205</sup>. Fiel a esta regla de oro, Isolda es el elemento que desencadena la trasgresión de Tristán, puesto que, si el joven trasgrede el castigo del exilio que sobre él pesa, será para encontrarse con la reina Isolda. Dessaint afirma, en este sentido, que el *personaje* masculino, en su trayectoria heroica, necesita servirse de una serie de mediadores entre los que destaca la figura femenina. En efecto, la mujer propicia la evolución del caballero, situándose en el corazón mismo de la aventura. La mujer, en nuestro caso Isolda, supone la complicación de la historia, el nudo del *relato*, ocupando un lugar privilegiado en el panorama ficcional al que nunca antes había tenido acceso. La mujer es, en definitiva, una mediadora en el destino del hombre, con potestad para forjarlo y transformarlo de acuerdo con sus deseos y necesidades:

Enfin l'ultime incarnation de médiateur est la Dame ou la Fée. À la fois objet et agent du changement de l'homme, elle occupe une fonction différente et essentielle. Les figures précédentes accompagnaient ou mettaient à l'épreuve le chevalier, l'amant, ou le chrétien, mais la femme seule entraîne l'homme dans les contrées dont il ne sortira pas indemne, elle seule ayant le pouvoir de le transformer fondamentalement (2001: 11).

Así, podemos ver cómo Isolda es quien tiene la potestad de restituir el equilibrio social al héroe, diciéndole a Tristán cómo ha de obrar para que Marco le perdone y lo libere del exilio:

A lui parlat tut a leisir,  
E ele li dit sun pleisir,  
Puis li mustra cum faitement  
Del rei aura acordement,  
E que mut li aveit pesé  
De ceo qu'il l'ot si cungië  
(Marie de France, 1989: 302) (vv. 95-100).

[Elle peut lui parler à loisir et lui dire comme elle est heureuse de le revoir, puis elle lui indique par quelle procédure il obtiendra le pardon du roi, qui regrette tant de l'avoir si durement exilé]

Sin embargo, pese a este privilegio que Isolda parece tener en su carácter de mujer mediadora, en el ámbito sentimental se nos presenta como una mujer casada, pero

---

<sup>205</sup> De hecho, Faust considerará que los protagonistas masculinos en los *Lais* de Marie de France son héroes meramente pasivos: "The masculine characters in these narratives by Marie de France remain passive and / or inflectual: this view of men is in direct contrast to their traditional role of "chevaliers" protectors of women" (1988: 22)

infeliz con el marido que le ha tocado en suerte, el rey Marco. Ello, indudablemente, nos remite al contexto de la *malmaridada*, composición poética por la que los troveros sintieron una especial predilección. En ella, la dama, insatisfecha y ligada a un marido mayor que ella y consumido por los celos, decide dar rienda suelta a sus deseos con un joven amante de su gusto. Hemos de decir que este prototipo de mujer obsesionó a Marie de France. No en vano aparece en buena parte de sus *lais* (*Guigemar*, *Yonec*), pero es, sin duda alguna, en el *Chèvrefeuille* donde Marie habla de la mujer que, por tradición literaria, mejor puede simbolizar y convertirse en abanderado de la malcasada adúltera. Nos referimos, evidentemente, a Isolda la Rubia.

### 3. LA COORDENADA ESPACIAL

Hemos de empezar destacando la diferencia más notoria entre el *Chèvrefeuille* y otros *relatos* del *Tristán*: el afán por dar, en todo momento, una localización geográfica específica. Parece que Marie es una obsesionada del dato concreto, aspecto que también constataremos en la *coordenada temporal*, pero no hemos de olvidar que es una escritora estricta y matemática, aspecto que ya hemos constatado en la cuestión de la *estructura*. Así, frente a las *Folies*, que dejaban indeterminado el lugar en el que Tristán se encontraría en el exilio, Marie lo sitúa en Gales, y más concretamente, en la región sur de este país:

En sa cuntree en est alez,  
En Suthwales u il fu nez.  
Un an demurat tut entier,  
Ne pot ariere repeirier  
(Marie de France, 1989: 299) (vv. 15-18).

[Tristan s'en est allé en Galles du sud, son pays natal. Il y resta toute une année, sans pouvoir revenir]

Encontramos aquí una diferencia que, cuando menos, llama la atención del lector que conoce otros *relatos* coetáneos del *Tristan*, pues, en su mayor parte, consideraban al joven oriundo de Leonois. No sabemos, en cualquier caso, cuál debió ser la tierra de nacimiento de Tristán en la versión primigenia. Por ello, no podemos delimitar si nos encontramos ante un despiste por parte de una autora que, quizá, no conoció la leyenda en profundidad, habida cuenta de que ella compone sus *lais* antes de que se produzca la eclosión de las versiones escritas del *Tristán* (Bérout, Thomas, Eilhart, Gottfried, *Folies*, etc.). Ello implica que tal vez el conocimiento de Marie proviniera de la tradición oral, aunque, si somos fieles a lo que nos dice la autora al principio de su obra,

hemos de aceptar que Marie habría tenido acceso a las fuentes escritas de la leyenda. En concreto, la autora alude a *Tristan et la reine*. ¿Podría ser ésta la versión primitiva del *Tristan*? Ni podemos contradecirlo ni podemos afirmarlo, de la misma forma que no podemos aseverar que, en esta versión, Tristán no fuera originario de Gales. Sin embargo, el hecho de que en una inmensa mayoría de versiones Tristán haya nacido en Leonois apunta más bien a que ésta sería la tierra de origen de Tristán en la versión primitiva. No obstante, Marie también parece haber tenido en mente las fuentes orales en la elaboración de su *relato*: “Plusurs le m’unt cunté et dit” (Marie de France, 11989: 299) (v. 5) [On m’a souvent relaté l’affaire]. Ello propicia que se pudieran haber creado interferencias que, entre otros aspectos, hubieran afectado a la *coordenada espacial*.

De Gales pasamos a Cornualles en la brevedad de unos pocos versos y es justamente en Cornualles donde tendrá lugar la mayor parte de la acción. Como en el resto de versiones, Cornualles se presenta como el *espacio climático* en el que se desarrollará la relación amorosa entre Tristán e Isolda. Concretamente, se nos dice que la corte de Marco se asentará en la ciudad de Tintagel por mandato regio:

Ceo li dient qu’il unt oï  
 Que li barun erent bani;  
 A Tintagel deivent venir:  
 Li reis i veolt sa curt tenir;  
 A Pentecuste i serunt tuit,  
 (Marie de France, 1989: 300) (vv. 37-41).

[On lui répond qu’on en a, et qu’il a été proclamé aux barons de se rassembler à Tintagel: le roi veut y tenir sa cour. Tout le monde y sera à la Pentecôte]

Sin embargo, en ningún momento se nos describe el *espacio urbano*. Nada sabemos de la ciudad de Tintagel ni de la corte de Marco, aspecto que aleja el breve *relato* de Marie de France de otras versiones como es, por ejemplo, la de Thomas d’Angleterre o la *FO*, en las que, por el contrario, la ciudad y la *descripción* del *espacio urbano*, de su morfología, cobra especial relevancia. Marie privilegia, antes bien, el *espacio* en el que Tristán e Isolda pueden vivir libremente su amor. Se trata, al igual que en versiones como la de Béroul, del bosque, *espacio abierto* de hostilidad y carencia, pero de libertad y felicidad para los amantes. Paradójicamente, el *espacio abierto* se convierte en el escondite perfecto para los enamorados, mientras que el *espacio social* y *cerrado* continuamente los delata. Esta aparente paradoja resulta, sin embargo, lógica, si tenemos en cuenta que la naturaleza del amor de Tristán e Isolda atenta contra la sociedad. Más bien es contraria a ella. Por lo tanto, el *espacio* en el que ambos jóvenes pueden vivir libremente su amor es el refugio de un *espacio* no civilizado, el bosque o

*espacio natural y abierto* donde se liberan las fuerzas activas del inconsciente humano (Julien, 1989: 144). Veamos cómo el espesor de los árboles del bosque aísla a los amantes de sus posibles agresores y les otorga libertad:

Del chemin un poi s'esluina,  
Dedenz le bois celui trova  
Que plus l'amot que rien vivant:  
Entré eus meinent joie grant  
A lui parlat tut a leisir,  
E ele li dit sun pleisir  
(...)

(Marie de France, 1989: 301-302) (vv. 91-96).

[Elle s'écarte du chemin et trouve dans un taillis celui qui l'aime plus que tout autre chose: immense est leur joie. Elle peut lui parler à loisir et lui dire comme elle est heureuse de le revoir (...)]

En cambio, a diferencia de las otras versiones episódicas analizadas, es decir, *FB* y *FO*, en el *Chèvrefeuille* no se alude en ningún momento al *espacio* maravilloso y utópico. No olvidemos que las *Folies* Tristán aludían a una especie de palacio de cristal, suspendido entre las nubes y el cielo, en el que los amantes podrían vivir sin temor o constricción alguna su amor. Nos llama la atención que en una autora como Marie de France, muy dada a abordar el mundo de lo maravilloso en sus *Lais*, no nos muestre ningún *espacio* sobrenatural, especialmente si tenemos en cuenta la relevancia que lo maravilloso adquiere en la leyenda tristaniana. Sin embargo, la rapidez con la que los eventos se desarrollan en el *Chèvrefeuille*, así como el escaso o nulo protagonismo que los amantes adquieren en el *relato*, hacen que no se pueda hablar de *espacio utópico*. Antes bien, prima, en todo momento, la presencia de una *topía mimética* compuesta de *espacios* geográficos reales (zona sur de Gales o Cornualles).

Nos gustaría finalizar el estudio de la *coordenada espacial* aludiendo a la perfecta correspondencia que existe entre la *estructura* cíclica del *relato*, de la que ya dimos cuenta, y el carácter cíclico que la *coordenada espacial* adquiere, ya que si el *relato* comenzaba con el exilio de Tristán en Gales, al final del mismo podemos constatar cómo el joven regresa justamente a Gales a la espera de que Marco le levante su castigo:

Tristram a Wales s'en rala,  
Tant que sis uncles le manda  
(Marie de France, 1989: 302) (vv. 105-106).

[Tristan retourne alors en Galles, jusqu'à ce que son oncle le rappelle]

#### 4. LA COORDENADA TEMPORAL

Como en cualquier texto medieval, hemos de decir que no es fácil establecer una *cronología temporal*. En el *Chèvrefeuille*, carecemos de indicaciones temporales precisas para hacerlo. Sin embargo, pese a la brevedad del *relato*, el *narrador* ofrece algunos datos precisos. Por ejemplo, sabemos que desde que Tristán se marcha al exilio hasta que decide plantearse su regreso a Cornualles ha transcurrido un año:

En sa cuntree en est alez,  
En Suthwales u il fu nez.  
Un an demurat tut entier,  
Ne pot ariere repeirier  
(Marie de France, 1989: 299) (vv. 15-18).

[Tristan s'en est allé en Galles du sud, son pays natal. Il y resta toute une année, sans pouvoir revenir]

También sabemos que Marco pretende instalar su corte en Tintagel coincidiendo con las fiestas de Pentecostés, fecha que resulta emblemática para el cristianismo, al coincidir con la llegada del Espíritu Santo:

A Tintagel deivent venir:  
Li reis i veolt sa curt tenir;  
A Pentecuste i serunt tuit,  
Mut i aura joie e deduit,  
E la reine i sera  
(Marie de France, 1989: 300) (vv. 39-43).

[Ils doivent se rassembler à Tintagel: le roi veut y tenir sa cour. Ils y seront tous à la Pentecôte, il y aura joyeuse fête, et la reine y assistera]

La elección de tan marcada fecha para el calendario cristiano no es, en absoluto, gratuita, ya que, en cierto modo, bendeciría la nueva corte, haciendo que júbilo urbano y júbilo religioso vayan al unísono.

En lo que se refiere a la exposición del *orden* de los eventos en el *relato*, el *Chèvrefeuille* sigue un *orden lineal*. En cuanto al tipo de *narración*, si tenemos en cuenta las palabras de Marie en el *incipit*, nos encontraremos ante una *narración ulterior*, lo cual supone que los eventos que se cuentan en esta *narración* ya han transcurrido en el momento de ser contados. Así lo avala el hecho de que, incluso, ya presenten una tradición literaria. Marie de France, en el *incipit*, habla del libro de *Tristan et la reine*, en el que es de suponer que se recoge la historia que se nos cuenta en el *Chèvrefeuille*, y en la *cláusula* nos dice que el mismo Tristán ha compuesto un *lai*, que paralelamente también lleva por título *Chèvrefeuille*, para contar el encuentro que ha tenido lugar con la reina.

Asimismo, hemos de destacar la ausencia de *analepsis* en el *relato*. Resulta lógico si tenemos en cuenta que a Marie de France en ningún momento le interesa evocar otros aspectos de la historia de Tristán e Isolda que no sea su furtivo y breve encuentro tras el exilio de Tristán. Marie no usa, pues, su *relato* para terminar contando una vez más la historia de *Tristán e Isolda*, como ocurría en las dos *Folies*, especialmente en *FO*. Más que en ningún otro caso podemos aseverar que nos encontramos ante una versión episódica, ya no sólo por la brevedad de la obra, sino por lo puntual de la misma, al girar toda la acción en torno a un mismo y único evento. Sin embargo, encontramos a lo largo del *relato* varios ejemplos de *prolepsis*. La más importante, quizá, aparece justo en el comienzo<sup>206</sup>, ya que en él se anticipa la muerte de los amantes, es decir, el final en la historia que atañe las vidas de Tristán e Isolda:

Plusurs le m'unt cunté e dit  
 E jeo l'ai trové en l'escrit  
 De Tristram e de la reïne,  
 De lur amur que tant fu fine,  
 Dunt il eurent meinte dolur,  
 Puis en mururent en un jur  
 (Marie de France, 1989: 299) (vv. 5-10).

[On m'a souvent relaté l'affaire, et j'en ai trouvé l'exacte relation dans le livre *Tristan et la reine*, où sont racontées leurs amours si parfaites, mais si douloureuses, qui causèrent en un seul jour leur double mort]

Encontramos otra *prolepsis* en el momento en que Tristán pide información a los lugareños sobre dónde podría encontrar a la reina, ya que la respuesta que le dan hace referencia al tiempo futuro (Marco mandará asentar su corte en Tintagel con la llegada de Pentecostés y será allí donde Tristán pueda encontrar a su amada Isolda):

Od paï sanz, od povre gent  
 Perneit la nuit herbergement;  
 Les nuveles lur enquireit  
 Del rei cum il se cunteneit.  
 Ceo li dient qu'il unt oï  
 Que li barun erent bani;  
 A Tintagel deivent venir:  
 Li reis i veolt sa curt tenir;  
 A Pentecuste i serunt tuit,  
 Mut i aura joie e deduit,  
 E la reïne i sera  
 (Marie de France, 1989: 300) (vv. 33-43).

<sup>206</sup> La aparición de esta primera *prolepsis* en el *incipit* del *relato* hace que Martineau-Génieys afirme en torno al *Chèvrefeuille*: "Le prologue est en réalité un prélude" (1972: 111). Se trata de un preludio porque la muerte de Tristán e Isolda, ante la imposibilidad de verse unidos, es totalmente similar a la muerte de la madre selva cuando no puede crecer junto al avellano.



[Il est hébergé par des paysans et des gens très pauvres; il leur demande des nouvelles du roi. On lui répond qu'on en a, et qu'il a été proclamé aux barons de se rassembler à Tintagel: le roi veut y tenir sa cour. Ils y seront tous à la Pentecôte, il y aura joyeuse fête, et la reine y assistera]

La tercera y última *prolepsis* en el *relato* deja, en cierto modo, un final abierto e inviste al texto de un carácter optimista al hacer posible la reinserción de Tristán en la corte de Marco. En efecto, Isolda ofrece a Tristán el medio por el cual puede recibir el perdón del rey. Asimismo, se nos dice que Marco está muy arrepentido del injusto castigo que ha impuesto a Tristán, lo cual hace más viable aún el regreso del joven muchacho:

A lui parlat tut a leisir,  
E ele li dit sun pleisir,  
Puis li mustra cum faitement  
Del rei aura acordement,  
E que mut li aveit pesé  
De ceo qu'il l'ot si cungié  
(...)  
Tristram a Wales s'en rala,  
Tant que sis uncles le manda  
(Marie de France, 1989: 302) (vv. 95-106).

[Elle peut lui parler à loisir et lui dire comme elle est heureuse de le revoir, puis elle lui indique par quelle procédure il obtiendra le pardon du roi, qui regrette tant de l'avoir si durement exilé (...) Tristan retourne alors en Galles, jusqu'à ce que son oncle le rappelle]

Definido el *orden* en el *Chèvrefeuille*, *relato* que tiende hacia la proyección futura frente a las *FB* y *FO*, ambas alimentadas por la retrospección continua al pasado, convendría desarrollar la cuestión de la *velocidad narrativa* o *ritmo del relato*. Resulta lógico que en un texto que comporta un total de 118 versos, de los cuales 22 forman parte del *incipit* y la *cláusula* sin que exista acción, por tanto, en ellos, los eventos transcurren con gran rapidez. De hecho, el *Chèvrefeuille* no puede ser considerado ni siquiera como una pequeña *escena*. Los *personajes* no tienen apenas diálogo. Muy pertinentemente Freeman apunta al respecto: “Marie, true to her poetics of silence, has not told us the Queen’s words spoken to Tristan; she has not revealed to us the most private moment that passed between the lovers, nor has she reproduced or even paraphrased, Tristan’s lai” (1984: 875). El *ritmo* del *Chèvrefeuille* es, pues, el del *sumario*. La historia se nos cuenta de manera excesivamente resumida. De hecho, no es extraño encontrar a lo largo del *relato* más de una *elipsis*. Por ejemplo, nada se nos dice sobre el viaje que Tristán emprende desde Gales hasta Cornualles:

Por ceo s'esmut de sun país.  
En Cornüaille vait tut dreit  
La u la reine maneit.  
En la forest tut sul se mist

(Marie de France, 1989: 299-300) (vv. 26-29).

[C'est pourquoi il se décide à quitter sa terre d'asile. Il se rend tout droit en Cornuailles, près du lieu où réside la reine. Il vit seul, dans la forêt]

Tampoco se nos dice nada sobre los fastos y los preparativos de la corte en Tintagel o sobre las palabras que Tristán e Isolda intercambian en su encuentro. Parece que Marie de France, como el resto de autores de las versiones analizadas, incide más en las *escenas* de separación de los amantes que en los momentos de unión, generalmente breves y, a veces, efímeros, como es el que nos propone la autora del *relato* que ahora analizamos. Igualmente, nada se nos dice sobre el viaje de regreso de Tristán a Gales. La simetría con la que se estructura, por tanto, el *relato* es perfecta. Si ya lo constatábamos en la *coordenada espacial*, el estudio de la *coordenada temporal* lo confirma, ya que, si la llegada de Tristán a Cornualles supone una *elipsis* en el *relato*, su marcha conlleva otra. Los distintos elementos narrativos del texto muestran que todos sus entresijos tienden a crear una imagen cíclica y dual. Dual porque dos son los *personajes* sobre los que se focaliza la atención, Tristán e Isolda y cíclica porque su vida es como un círculo que los encierra y atrapa, un círculo que, en cierto modo, evoca la acertada y poética comparación de la vida de los amantes con el crecimiento de la madreselva enroscándose en el avellano.

De todas formas, pese a la brevedad del *relato*, hemos encontrado más de un ejemplo de *pausa* con *carácter reflexivo* por parte del *narrador*. Ello pone de manifiesto su protagonismo, especialmente cuando se trata de ofrecer alguna ideología personal:

Ne vus esmerveilliez neënt,  
Kar ki eime mut lealment  
Mut est dolenz e trespensez  
Quant il nen ad ses volentez

(Marie de France, 1989: 299) (vv. 21-24).

[Ne vous en étonnez pas, car si l'on aime loyalement, on se désespère et l'on est obsédé par l'absence de l'être aimé]

Sin embargo, la *pausa* más importante en el *relato* y lo que supone el elemento central del mismo, se corresponde con la *descripción* del proceso de crecimiento de la madreselva alrededor del avellano, no sólo porque sea el fragmento más lírico del texto o de mayor calidad poética, sino porque define a la perfección la esencia del amor que une a Tristán e Isolda. De ahí que se sitúe en el centro mismo del *relato*. Supone un

corte muy brusco en la acción, especialmente si tenemos en cuenta que ésta se ha desarrollado con gran celeridad hasta el momento, y con mayor velocidad aún se desarrollará una vez que el *segmento descriptivo* dé pie al *segmento narrativo* en el *relato*. Además, también nos llama enormemente la atención que la *pausa descriptiva* de la que estamos haciendo mención aparezca inmediatamente seguida del único fragmento en el que encontramos diálogo (para ser más exactos se trata de un breve monólogo). Hemos de reconocer, en cualquier caso, que la conexión entre las palabras de Tristán y lo que le ocurre a la madreselva cuando se une al avellano es tal que en ambos casos el *narrador* se refiere a lo mismo: la incapacidad de vivir apartado del ser al que se ama. De ahí que el largo *segmento descriptivo* que a continuación ofrecemos haya definido en el *Chèvrefeuille*, mejor que en ningún otro *relato*, tal vez más poéticamente, pero con mayor precisión, a su vez, la naturaleza del amor que Tristán e Isolda se profesan recíprocamente:

D'eus deus fu il tut autresi  
 Cume del chevrefoil esteit  
 Ki a la codre se perneit:  
 Quant il est s'i lacies e pris  
 E tut entur le fust s'est mis,  
 Ensemble poënt bien durer,  
 Mès ki puis les volt desevrer,  
 Li codres muert hastivement  
 E li chevrefoil ensement.  
 <<Bele amie, si est de nus:  
 Ne vus sanz moi, ne mei sanz vus>>  
 (Marie de France, 1989: 301) (vv. 68-78).

[Il en est de leur couple comme du Chèvrefeuille qui se fixe au coudrier: une fois qu'il s'enlace et se noue autour de l'arbuste, ils peuvent vivre ensemble fort longtemps, mais si on veut les séparer, le coudrier ne tarde pas à mourir, et le chèvrefeuille ne lui survit pas. Bien-aimée, ainsi de nous: ni vous sans moi, ni moi sans vous]

Sin embargo, éste es el único *segmento descriptivo* que encontramos en un *relato* en el que, ante todo, prima la alternancia *sumario-elipsis*. Ello crea una imagen de concisión (Kunstman, 1987- 8: 35) o de condensación de eventos que logra mantener al lector en suspense, incluso, después de haber finalizado la lectura del texto. Por ejemplo, nada sabemos sobre qué han debido decirse y hacer los amantes en su encuentro clandestino, es decir, en el punto climático del *relato*. Marie tan sólo nos dice que experimentan una inmensa alegría y que Isolda confiesa a Tristán qué es lo que ha de hacer para que su tío le perdone y le levante el castigo que le tiene impuesto, pero en ningún momento vemos a los amantes besarse o abrazarse. No perdamos de vista que

las dos *Folies* tampoco nos cuentan mucho de la unión que da rienda suelta a las pulsiones de los amantes. Parece que los *relatos* cortos o episódicos de la materia tristaniana guardan consenso a la hora de elidir los momentos de felicidad de los amantes, dejando que sea el lector quien los imagine en lugar de hacerlos explícitos, pero es, sin duda alguna, el *Chèvrefeuille* de Marie de France el que mejor lo consigue.

Finalmente, en lo que se refiere a la *frecuencia narrativa* hemos de señalar que nos encontramos ante un clarísimo ejemplo de *frecuencia singulativa*, es decir, hechos que han ocurrido en una sola ocasión se nos cuentan una sola vez. Ello contrasta con otras versiones del *Tristán* (Bérout, Gottfried von Strassbourg, ...) en donde hay eventos que se cuentan en más de una ocasión. En el *Chèvrefeuille*, no ocurre de igual modo, pues, ante todo, se impone la brevedad y la concisión del *relato*. Tan sólo hemos podido constatar un ejemplo de *frecuencia iterativa*, cuando el *narrador*, al explicarnos cómo Tristán talla en una rama su nombre para que su amada lo descubra, alertándola así de su presencia y de su interés en verla, nos confiesa que no es la primera vez que los amantes se reúnen de esta manera:

Quant il a paré le bastun,  
De sun cutel escrit sun nun:  
Se la reïne s'aperceit,  
Que mut grant gardë en perneit  
(Autre feiz li fu avenu  
Que si l'aveit aparceü),  
De sun ami bien conustra  
Le bastun, quant el le verra.  
(Marie de France, 1989: 300) (vv. 53-60).

[Quand il a préparé le morceau de bois, il y grave son nom avec son couteau: si la reine le remarque -et elle y fait attention (ce n'est pas la première fois qu'ils communiquent de cette manière)-, elle reconnaîtra, en le voyant, l'ouvrage de son ami]

## 5. EL NARRADOR, SUS FUNCIONES, LA EVALUACIÓN Y LA FOCALIZACIÓN EN EL RELATO

A diferencia de las *Folies*, los otros dos *relatos* episódicos aquí analizados, en los que primaba la voz del *personaje* frente a la voz del *narrador*, como si de una especie de *puesta en escena* se tratara, el *Chèvrefeuille* privilegia, con diferencia, la voz del *narrador* frente a la del *personaje*.

En general, prima un *narrador heterodiegético* y *extradiegético*. La *narración* de los eventos se lleva a cabo en tercera persona y el *narrador* se sitúa fuera de la historia que cuenta. Sin embargo, las intervenciones narratorias en primera persona no

son raras ni se hacen esperar en el *relato*, si bien su aparición se concreta en momentos muy específicos: el *incipit* y la *cláusula*, espacios ambos situados en la periferia de la *narración* y, aunque forman parte indiscutible de la misma, no narran los hechos, sino que los enmarcan en la obra<sup>207</sup>. De ahí que no podamos hablar de *narrador homodiegético*, porque la historia está contada íntegramente en tercera persona. La aparición de la primera persona se justificará cuando estudiemos las *funciones del narrador* en el *relato*. En cualquier caso, ofrecemos a continuación las dos intervenciones encontradas en primera persona al principio y al final de esta breve obra:

Asez me plest e bien le voil  
 Del lai qu'hum nume *Chevrefoil*,  
 Que la verité vus en cunt,  
 Comment fu fet, de coi e dont.  
 Plusurs le m'unt cunté e dit  
 E jeo l'ai trové eu l'escrit  
 De Tristram e de la reïne,  
 (Marie de France, 1989: 299) (vv. 1-7).

[J'ai envie et il me plaît de vous parler du lai qu'on appelle *Chèvrefeuille*, et de vous en dire le fin mot: voici quelles furent les circonstances de sa composition. On m'a souvent relaté l'affaire, et j'en ai trouvé l'exacte relation dans le livre *Tristan et la reine*]

Asez brefment le numerai:  
*Gotelof* l'apeleut Engleis,  
*Chevrefoil* le nument Franceis.  
 Dit vus en ai la verité  
 Del lai que j'ai ici cunté  
 (Marie de France, 1989: 302) (vv. 114-118).

[En voici, sans commentaire, le titre: en anglais, *Gotelef*; en français, *Chèvrefeuille*. Voilà la fin mot du lai dont je vous ai conté l'histoire]

El primer ejemplo sitúa claramente al *narrador* ante la *función representativa*, es decir, la de contarnos la historia. El hecho de *narrar* se hace así explícito. Igualmente, de esta primera intervención en primera persona se desprende la presencia de la *función testimonial*. En efecto, el *narrador* confiesa cuáles son sus fuentes y, sobre todo, afirma de cara al lector su intención de contarnos la verdad de la historia: “Que la verité vus en cunt” (1989: 299) (v. 3). La última intervención del *narrador* en la *cláusula* recoge, igualmente, estas dos *funciones*, *representativa* y *testimonial*, en los dos últimos versos: “Dit vus en ai la verité / Del lai que j'ai ici cunté” (1989: 302) (vv. 117-118).

<sup>207</sup> Sobre la ausencia de narración en la *cláusula*, Birge Vitz nos dice: “But the kinds of closure that Marie's *Lais* provide are often more esthetic or poetic than narrative. And in any cases Marie makes us very aware of the fact that an ending is often satisfying not so much by virtue of what happens, what is told, as by virtue of how it is told, how it is presented to us” (1983: 403)

Constatamos por tanto, una vez más, que, incluso, la *instancia narratorial* ayuda en la creación de la perfecta simetría que caracteriza la *estructura* del *Chèvrefeuille*.

Hasta aquí hemos hablado de *función narrativa* y de *función testimonial*, pero el protagonismo del *narrador* en este pequeño *relato* va aún más lejos. Así, podemos hablar igualmente de *función ideológica* en el momento en que el *narrador*, en una breve disertación sobre la conducta amorosa, enumera los efectos del sufrimiento humano cuando amor y lealtad van unidos. Mostremos la brevedad, pero, al mismo tiempo, la intensidad de este *segmento reflexivo-evaluativo*:

Ne vus esmerveilliez neënt,  
Kar ki eime mut lealment  
Mut est dolenz e trespensez  
Quant il nen ad ses volentez  
(Marie de France, 1989: 299) (vv. 21-24).

[Ne vous en étonnez pas, car si l'on aime loyalement, on se désespère et l'on est obsédé par l'absence de l'être aimé]

Del ejemplo anteriormente visto se deduce la presencia explícita de un *destinatario* o *narratario*, de alguien a quien va específicamente dirigido el texto, tal y como dejan ver el principio y el final del mismo:

Asez me plect e bien le voil  
Del lai qu'hum nume *Chevrefoil*,  
Que la verité vus en cunt,  
Comment fu fet, de coi e dont.  
(Marie de France, 1989: 299) (vv. 1-4).

[J'ai envie et il me plaît de vous parler du lai qu'on appelle *Chèvrefeuille*, et de vous en dire le fin mot: voici quelles furent les circonstances de sa composition]

Dit vus en ci la verité  
Del lai que j'ai ici cunté  
(Marie de France, 1989: 302) (vv. 117-118).

[Voilà le fin mot du lai dont je vous ai conté l'histoire]

Esta presencia más que constatable de la segunda persona del plural, junto con el hecho de llamar la atención durante el desarrollo del *relato*: “ Ne vus esmerveilliez neënt” (1989: 299) (v. 21), hace que se pueda hablar igualmente de *función comunicativa*, ya que, en todo momento, el *narrador* se dirige al *narratario* para dedicarle a él su obra y para tomar contacto con él durante el proceso de comunicación que entraña la recitación del *Lai*. Es muy posible que este *narratario*, al que Marie constantemente se refiere no sólo en el *Chèvrefeuille*, sino en todos sus *Lais*, fuera el público cortesano que vivió al amparo de Enrique II de Plantagenêt. En cualquier caso, sobre el eminente protagonismo que el auditorio adquiere en el *relato* que nos ocupa y

en su obra, en general, Ménard nos dice: “L’art de captiver l’auditoire et de le faire participer intensément à l’histoire est un autre mérite du conteur” (1979: 195).

Por otra parte, el *narrador* en el *Chèvrefeuille* no se limita simplemente a contarnos una historia de gran interés, según apunta desde el principio, sino que, al mismo tiempo que la cuenta, realiza otra serie de actos: por ejemplo, nos emociona y nos seduce cuando compara el amor de Tristán e Isolda con la madreselva y el avellano, haciendo así que una *narración* al principio neutra y objetiva se encamine hacia el lirismo más poético y delicado<sup>208</sup>. Ello nos permite, por tanto, hablar de *función performativa* en el *relato*, a la vez que de *función emotiva*, desde el momento en que sus sentimientos y los del lector entran en juego.

Finalmente, hemos de destacar la *función de régimen*. El *narrador* organiza el *relato* de lo más narrativo a lo más lírico, dejando que la acción dé paso al sentimiento en el tránsito de unos pocos versos. Sólo en ese momento y casi de manera estratégica concede la palabra al *personaje* principal para que podamos ser testigos directos de su estado de ánimo:

<<Bele ami, si est de nus:  
Ne vus sanz moi, ne mei sanz vus>>  
(Marie de France, 1989: 301) (vv. 77-78).  
[Bien-aimée, ainsi de nous: ni vous sans moi, ni moi sans vous]

En definitiva, todas estas funciones dejan claro el protagonismo que el *narrador* adquiere en el *Chèvrefeuille*. Sin embargo, su actitud con respecto a los *personajes* no está tan bien definida. Es cierto que frente a los *personajes* principales, Tristán e Isolda, siente una actitud de consonancia o simpatía visible, no tanto en su forma de calificarlos, pues en ningún momento nos los describe, como sí por la ternura con la que a ellos se refiere. Una actitud de simpatía parece experimentar también por el *personaje* de Brangien, de quien no duda en comentar su fidelidad a la reina como rasgo caracterial más importante: “Sa meschine apelat a sei,/ Branguein, qui mut ot bone fei” (Marie de France, 1989: 301) (vv. 89-90) [Elle dit à Brangien, qui lui est si fidèle, de la suivre]. Impasible permanece, sin embargo, cuando se refiere a las pobres gentes que

---

<sup>208</sup> Si el estilo general del texto se caracteriza por su neutralidad e, incluso, por su sencillez, el fragmento al que hacemos alusión, lleno de un lirismo desbordante, supone un fino ejercicio de retórica por parte del *narrador*. No en vano recurre a una comparación de gran belleza cuando alude a la inseparabilidad de la madreselva y el avellano, y, por si fuera poco, en el único momento en el que dota al protagonista de voz: <<Bele amie, si est de nus:/ Ne vus sanz moi, ne mei sanz vus>> (Marie de France, 1989: 301) (vv. 77-78) [Bien-aimée, ainsi de nous: ni vous sans moi, ni moi sans vous]. Como vemos, los recursos literarios se condensan al máximo (empleo del paralelismo y el quiasmo en tan sólo un verso).

ayudan y dan albergue a Tristán en el bosque. Finalmente, la actitud del *narrador* con respecto a Marco es de distancia crítica, como dejan ver sus palabras cuando nos lo presentan en el *relato* como un ser movido únicamente por la rabia y el dolor. Llama la atención que sea el *personaje* que mejor describe, al menos en lo que respecta a su estado interno, pero hemos de reconocer que, para Marie de France, el prototipo de marido anciano y celoso se convierte en sus *Lais* en un *personaje* despreciable que impone su cruel dictadura a la mujer desamparada (Walter, 2000: 25) y, según sabemos por otras versiones del *Tristán* (Bérout, Thomas, Gottfried o Eilhart), Marco encarna a la perfección este tipo de *personaje*. De ahí que el *narrador* nos lo muestre en un estado de cólera y furor:

Li reis Mars esteit curucié,  
Vers Tristram sun nevuz irié:  
De sa tere le cungëra  
(Marie de France, 1989: 299) (vv. 11-13).

[Le roi Marc était plein de rage et de fureur contre Tristan son neveu: il l'avait exilé de son royaume (...)]

En lo que respecta a la forma de introducir y organizar el discurso de los *personajes* por parte del *narrador*, Marie de France diverge enormemente de las otras versiones analizadas del *Tristán*, ya que, en mayor o menor medida, éstas respetan el discurso directo de los *personajes*, especialmente si hacemos referencia a las dos *Folies*, versiones ambas en las que el excesivo empleo de diálogo, especialmente cuando Tristán e Isolda se quedan a solas, las convierte en obras más dramatizadas que narradas. María, sin embargo, en el *Chèvrefeuille* casi nunca concede la palabra al *personaje*. De hecho, tan sólo encontramos un ejemplo de discurso directo en el relato, que corresponde a Tristán cuando, tras haber tallado el trozo de madera, dice: <<Bele amie, si est de nus:/ Ne vus sanz mei, ne mei sanz vus>> (Marie de France, 1989: 301) (vv. 77-78). En el *Chèvrefeuille*, el *narrador* accede a la interioridad o subjetividad del *personaje* mediante el discurso indirecto o discurso narrativizado:

Comme nous l'avons vu, le discours subjectif proprement dit, c'est-à dire celui qui, tributaire d'une base discursive (discours performatif ou indirect), réfère à des paroles prononcées par le sujet, est beaucoup plus fréquent que les autres formes subjectives. En d'autres termes, Marie a eu recours à la subjectivité principalement dans les échanges discursifs de ces récits, où elle fait entendre la voix du sujet dans la 3<sup>e</sup> personne du narrateur (Rychner, 1989: 81).



Como vemos, ésta parece ser una característica común en los *Lais*. A continuación, ofrecemos un par de ejemplos sobre el empleo del estilo indirecto para reflejar, en este caso, la subjetividad que atañe al pensamiento de Tristán:

Tristram l’oï, mut se haita  
Ele n’i purrat mie aler  
K’il ne la veie trespasser  
(Marie de France, 1989: 300) (vv. 44-46).

[En apprenant la chose, Tristan se réjuit fort: elle ne pourra s’y rendre sans qu’il la voit passer]

Quant il a paré le bastun,  
De sun cutel escrit sun nun:  
Se la reïne s’aperceit,  
Que mut grant gardë en perneit  
(Autre feiz li fu avenu  
Que si l’aveit aparceü),  
De sun ami bien conustra  
Le bastun, quant el le verra.  
(Marie de France, 1989: 300) (vv. 53-60).

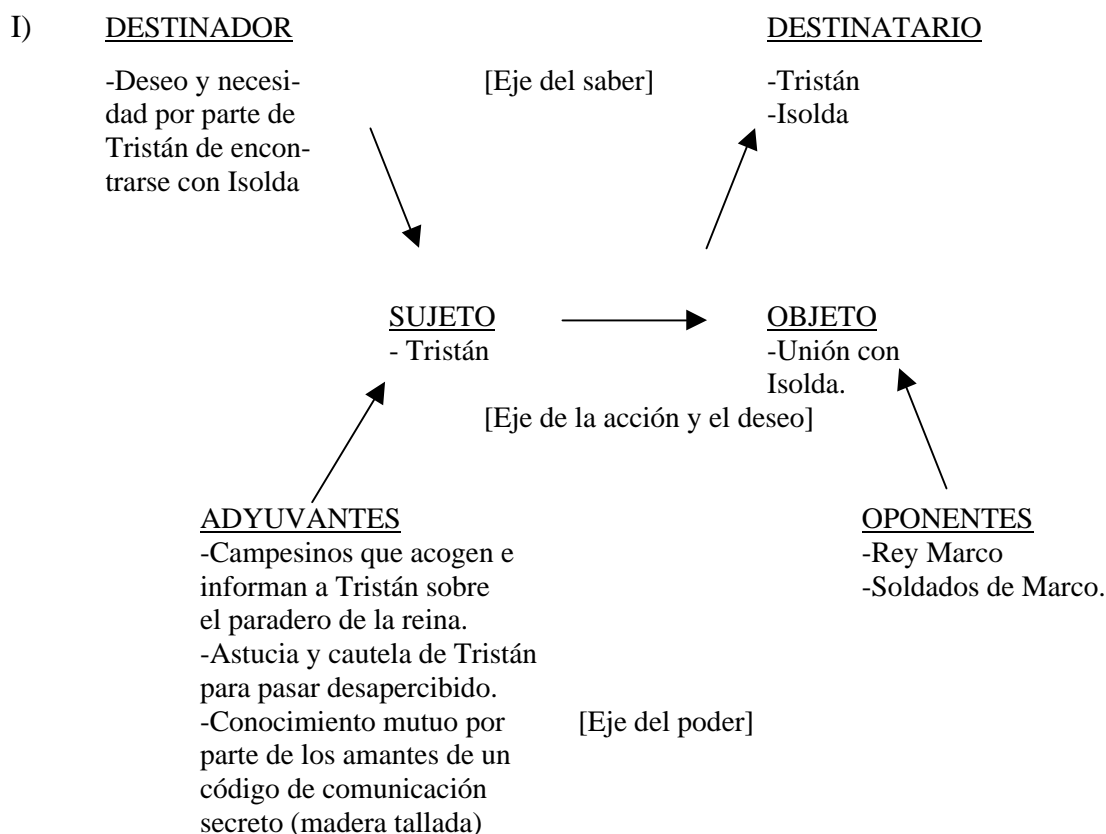
[Quand il a préparé le morceau de bois, il y grave son nom avec son couteau: si la reine le remarque -et elle y fait attention (ce n’est pas la première fois qu’ils communiquent de cette manière)-, elle reconnaîtra, en le voyant, l’ouvrage de son ami]

Este afán de no otorgar a los *personajes* la palabra (*estilo directo*, en definitiva) creemos que se debe a una razón de espacio. El *Chèvrefeuille* es demasiado breve para dramatizarlo con diálogo. Ello necesariamente lo convertiría en una *escena* mucho más extensa. Sin embargo, la recurrencia al *estilo indirecto libre* permite poder tener acceso a la interioridad del *personaje*, sabiendo así cuál es su pensamiento en circunstancias tan concretas como las que hemos visto. Asimismo, el empleo de esta técnica, es decir, del *estilo indirecto libre* requiere un mayor esfuerzo de acercamiento por parte del lector, siendo competencia suya, tal y como apunta Martineau-Génieys con respecto al *personaje* de Tristán, el acceder a su interioridad, a su estado de ánimo: “À nous d’entrer dans l’âme de Tristan et de saisir les raisons qui vont guider son calcul” (1972: 103).

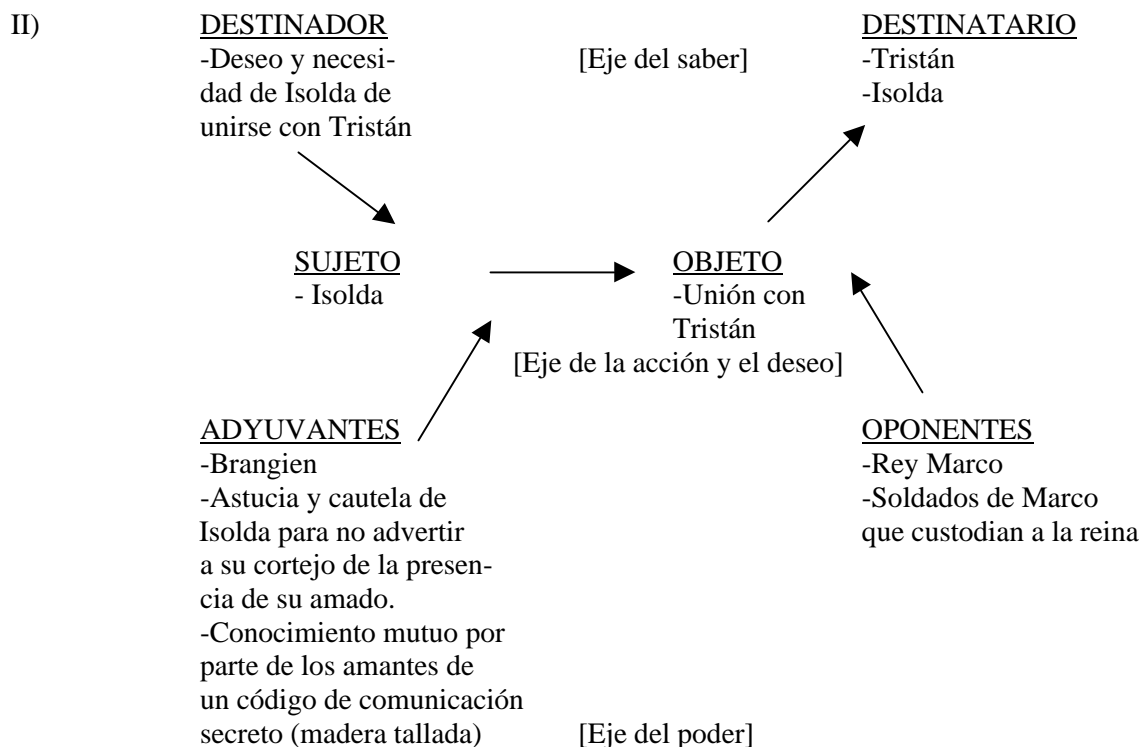
Finalmente, resta hablar de la *focalización* en el *relato*. A este respecto diremos que a lo largo del *Chèvrefeuille* somos conscientes de que el *narrador* sabe en todo momento más que el *personaje*. De hecho, a través de los ojos del *narrador* vemos cómo Tristán va planeando su encuentro con la reina sin que ella ni nadie más tengan noticias al respecto. Ello nos permite hablar, por tanto, de *focalización ominisciente* o *grado de focalización cero*, puesto que el punto de vista adoptado es en todo momento el del *narrador omnisciente*.

## 6. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DEL *LAI DU CHÈVREFEUILLE* SEGÚN EL MODELO DE LA SEMIÓTICA NARRATIVA

Evidentemente, la escesiva brevedad que caracteriza nuestro *relato* hace que su *dinámica actancial* sea llevada a cabo mediante una gran simplicidad. De hecho, sólo encontramos un *esquema actancial* con el que definir el *Chèvrefeuille*, esquema que, dicho sea de paso, guarda bastante similitud con la *dinámica actancial* que caracteriza a las dos *Folies*, pues, haciendo memoria, el deseo de Tristán por encontrarse con su amada Isolda era tan grande que obligaba al héroe a transgredir el exilio impuesto por Marco, aspecto que suponía el *esquema actancial* más relevante en ambas versiones. En el *Chèvrefeuille*, la situación no cambia mucho, Tristán se encuentra exiliado en Gales, pero en su cabeza no existe otro deseo que no sea el de reunirse con Isolda. La sencillez que caracteriza la *dinámica actancial* en nuestro *lai*, frente a las otras dos *Folies*, algo más complejas en este sentido, se debe a dos razones que atañen al ámbito de los *personajes*: en primer lugar, la relevancia del rey Marco en este *relato* es mucho menor, no en vano Bordier nos dice que su papel en el *Chèvrefeuille* es “épisodique et accessoire” (1976: 46), y en segundo, la astucia y, sobre todo, la confianza que la reina Isolda tiene en su amado Tristán hacen que difiera sobremanera de la imagen obstinada y desconfiada con la que Isolda aparece caracterizada en las dos *Folies*. En el *Chèvrefeuille*, al contrario, a Isolda no le es preciso ver a Tristán para ser consciente de que se encuentra cerca. Sólo le basta ver un trozo de madera en el que Tristán ha tallado unas palabras para tener el conocimiento certero de que su amado no debe andar muy lejos. Esta diferencia en la confianza de Isolda se justifica si, tal y como apunta Valero, concebimos el mundo que nos presenta Marie de France como un “mundo de fe ilimitada en el amor, de milagros de amor” (1951-52: 174). La ausencia de desconfianza, junto con la brevedad del *relato* y la mitigación del protagonismo de algunos *personajes oponentes*, hacen que la *dinámica actancial* del *Chèvrefeuille* no ofrezca complicación alguna, pudiéndose resumir mediante un doble esquema, en el que, ante todo, predomina una clara relación de reciprocidad en el *eje de la acción y del deseo*, como podremos ver a continuación:



Sin embargo, el buen cumplimiento de este *esquema actancial* no depende exclusivamente de los deseos de Tristán. Para poderse llevar a cabo es preciso que se instaure una relación de reciprocidad (relación que, quizá no de forma tan explícita, ya se encontraba en las *Folies*), en virtud de la cual Isolda, en su deseo de unirse a Tristán una vez que ha descubierto y leído el mensaje, se convierte en *sujeto* de la acción. Esta relación de reciprocidad en la *dinámica actancial*, tan fuerte e inmediata, pues cobra sentido y se materializa en el tránsito de muy pocos versos (insistimos una vez más en que Isolda no duda ni un solo instante sobre la identidad y presencia de Tristán pese a no tenerlo frente a sí) se muestra a los ojos del lector como un fiel reflejo del célebre: <<Bele amie, si est de nus:/ Ne vus sanz mei, ne mei sanz vus>> (Marie de France, 1989: 301) (vv. 77-78) [Bien-aimée, ainsi de nous: ni vous sans moi, ni moi sans vous]. Este es el nuevo *esquema* que completa la necesaria relación de reciprocidad que une a los amantes:



Vista la *dinámica actancial* que se desprende del *Chèvrefeuille*, convendría delimitar, a continuación, los dos *programas narrativos* que articulan Tristán e Isolda. Comprobaremos que los dos *programas* son prácticamente idénticos. De hecho, la única variación que se puede constatar se encuentra en el *sujeto operador* ( $S_1$ ) y en el *objeto de valor* (O), ya que en el paso de un *programa* a otro Tristán e Isolda intercambian sus papeles. Así, cuando Tristán es *sujeto operador* Isolda es *objeto de valor*, mientras que, si Isolda pasa a ser el *sujeto operador* en el devenir de la *narración*, Tristán se convierte, lógicamente, en el *objeto de valor*. La relación de reciprocidad es perfecta. El *relato* se entrelaza así en todos sus niveles como la madreselva que crece en el avellano.

Sin más dilación, ofrecemos los dos *programas* que articulan nuestro *relato*, al tiempo que desarrollamos para cada uno de ellos las correspondientes *secuencias canónicas* que los configuran:

$$PN_1 = H(S_1) \longrightarrow [(S_2 \vee O) \longrightarrow (S_2 \wedge O)]$$

En este primer *programa narrativo* ( $PN_1$ ) Tristán ( $S_1$  y  $S_2$ ), debido a su imperiosa necesidad<sup>209</sup> y gran deseo de encontrarse con la reina Isolda (O), de la que se

<sup>209</sup> Esta necesidad hace que Tristán no sea tan dueño de sus actos como debiera. De hecho, con respecto a su marcha de Gales, rompiendo así el exilio, y su regreso tras el breve encuentro mantenido con la reina Isolda, Bordier precisa: "Il reste que le héros n'est maître ni de partir, ni de redevenir. Son départ avait été décidé par Marc" (1976: 46). En efecto, Tristán debe regresar a Gales por miedo a las represalias que Marco pueda tomar si lo descubre en Cornualles haciéndole compañía a la reina. Sin embargo, podríamos

encuentra separado (v), debido al exilio que le ha impuesto Marco, decide transgredir el castigo que pesa sobre él y regresar así a tierras de Cornualles para reunirse (^) con la reina en secreto (H). Veamos, pues, de qué modo se desarrolla la *secuencia canónica* correspondiente al *programa narrativo* que acabamos de desarrollar:

MANIPULACIÓN: al igual que en las dos *Folies*, Tristán se encuentra sumido en un estado de profunda depresión y angustia que lo sitúan entre la vida y la muerte, al verse separado durante un año de la persona que más quiere y necesita. Por ello decide marchar rumbo a Cornualles haciendo caso omiso a la prohibición de su tío. El contrato se lleva, pues, a cabo, siendo Tristán *destinador, destinatario y sujeto operador* del mismo.

COMPETENCIA: desde luego, Tristán en el *Chèvrefeuille* tiene adquiridas las *modalidades del saber* y del *querer*. Este último se correspondería con su deseo desmedido por vivir un solo instante de amor junto a su amada Isolda. Ello revierte en la iniciativa de marcharse sin pensar en los inconvenientes que ello le pueda acarrear. La modalidad del *saber*, en cambio, se va adquiriendo de manera progresiva. Tristán conoce el camino de regreso a Cornualles. También sabe cómo pasar desapercibido una vez esté en territorio enemigo. De ahí que siempre ande escondido por los bosques. Asimismo, sabe cómo comunicarse con la reina sin que nadie se percate del mensaje, es decir, que ambos amantes poseen un código de comunicación secreto. Sin embargo, cuando llega a Cornualles desconoce el paradero concreto de la reina. Justo en ese momento aparecen unos campesinos (*adyuvantes*) que le informan de dónde y cuándo

---

pensar que el viaje de partida, en el que el único deseo de Tristán es encontrarse con Isolda es un acto volitivo que el héroe emprende libremente, sin que sobre él pese constricción alguna. Ello no es del todo cierto porque, según apuntan Adam y Hemming, Tristán se encontraría bajo los efectos del filtro de amor: “There is a suggestion of the love-potion in Tristan’s ability to remain apart from the Queen for more than a year” (1976: 211). Desde luego, en ningún momento se nos hace mención al filtro en el *Chèvrefeuille*, pero Tristán parece ser víctima de sus efectos funestos cuando se encuentra separado de su amada Isolda: “Un an demurat tut entier./ Ne pot ariere repeirier./ Mès puis se mist en abandon/ De mort e de destructiun” (Marie de France, 1989: 299) (vv. 17-20). [Il y resta toute une année, sans pouvoir revenir. Mais ensuite, il fut prêt à s’exposer aux supplices et à la mort]. Aunque, a menudo, las versiones del *Tristan* han incidido más en los efectos de unión que el filtro posee, Eilhart especifica que si bien el filtro aumenta la alegría de los amantes cuando están unidos, del mismo modo aumenta su pena cuando se ven obligados a separarse: “Le philtre produisit aussi cet autre effet: les amants tombaient l’un et l’autre malades quand ils n’avaient pas pu se parler pendant une semaine, et ils étaient alors voués à la mort” (1995: 294). Ésta es justamente la reacción de Tristán que refleja Marie de France en el *Chèvrefeuille*. En cualquier caso, no será ésta la única concomitancia que podamos observar entre la obra del autor alemán y el pequeño *lai* de la poetisa francesa, composiciones que debieron llevarse a cabo en fechas muy próximas. Sobre estas similitudes nos pronunciaremos más en detalle con el estudio de la *intertextualidad*.

podrá localizar a la reina. Sólo entonces Tristán tiene totalmente adquirida la competencia del *saber*:

Od païsanz, od povre gent  
Perneit la nuit herbergement;  
Les nuveles lur enquireit  
Del rei cum il se cunteneit.  
Ceo li dient qu'il unt oï  
Que li barun erent bani;  
A Tintagel deivent venir:  
Li reis i veolt sa curt tenir;  
A Pentecuste i serunt tuit,  
Mut i avra joie e deduit,  
E la reïne i sera

(Marie de France, 1989: 300) (vv. 33-43).

[Il est hébergé par des paysans et des gens très pauvres; il leur demande des nouvelles du roi. On lui répond qu'on en a, et qu'il a été proclamé aux barons de se rassembler à Tintagel: le roi veut y tenir sa cour. Ils y seront tous à la Pentecôte, il y aura joyeuse fête, et la reine y assistera]

Evidentemente, la modalidad más conflictiva es el *poder*, ya que sobre Tristán pesa la prohibición de regresar a Cornualles y de permanecer junto a Isolda. De hecho, Marco está lleno de cólera y furia contra su sobrino, debido a la relación adúltera que ha mantenido con la reina:

Li reis Mars esteit curucié,  
Vers Tristram sun nevuz irié.  
De sa tere le cungëa  
Pur la reïne qu'il ama

(Marie de France, 1989: 299) (vv. 11-14).

[Le roi Marc était plein de rage et de fureur contre Tristan son neveu: il l'avait exilé de son royaume à cause de l'amour qu'il vouait à la reine]

Sin embargo, gracias a su astucia y discreción, Tristán podrá llegar a encontrarse con Isolda sin ser descubierto. Astucia y discreción son, pues, las dos características que otorgan a Tristán la *modalidad* del *poder*.

PERFORMANCIA: como se desprende del *relato*, Tristán logra llevar a cabo con éxito la prueba principal. En efecto, Isolda, de camino a Tintagel, descubre el trozo de madera tallado por Tristán. Pronto se percata de que su enamorado debe estar cerca esperándola. Detiene ahí el cortejo y junto con su fiel sirvienta, Brangien, marcha en busca de su enamorado, al que no tarda en encontrar esperándola escondido en un bosque. Amante y amada logran así reunirse sin ser descubiertos.

SANCIÓN: Tristán, reunido con Isolda, experimenta una gran alegría. El contrato inicial queda, pues, sancionado, recibiendo Tristán el tan anhelado don, la unión amorosa con Isolda. Los dos amantes pueden mostrar así su alegría y hablar libremente.

A continuación ofrecemos el *programa narrativo* relativo a la actuación de Isolda a partir del momento en que es consciente de que su amado ha regresado a Cornualles:

$$PN_2 = H (S_1) \longrightarrow [(S_2 \vee O) \longrightarrow (S_2 \wedge O)]$$

En este segundo *programa narrativo* (PN<sub>2</sub>), Isolda (S<sub>1</sub> y S<sub>2</sub>) desea encontrarse ( $\wedge$ ) con Tristán (O), de quien ya lleva más de un año separada ( $\vee$ ), tras descubrir que su amante le ha enviado un trozo de madera en el que parece haber grabado su nombre y un pequeño mensaje que definiría la esencia de su amor. La reina detiene así el cortejo con la excusa de descansar y se marcha, junto con su fiel sirvienta Brangien, adentrándose en el espesor del bosque en busca del amante que con tanto anhelo espera (H).

Definido el programa, ofrecemos a continuación el desarrollo de su secuencia narrativa:

MANIPULACIÓN: Isolda, tras haber descubierto el mensaje que le ha enviado Tristán, decide marchar junto con Brangien para buscarlo en la espesura del bosque. Se establece así un contrato en el que Isolda, como anteriormente lo era Tristán, es *destinador, destinatario y sujeto operador*.

COMPETENCIA: desde luego, la primera modalidad que Isolda ha de tener adquirida no es otra que la del *querer*. Si sus efectos son paralelos a los de Tristán<sup>210</sup>, la reina

<sup>210</sup> El uso del condicional no es, en modo alguno, gratuito. Nada se nos dice en el breve *relato* acerca del estado en el que la reina se encuentra sumida ante la ausencia del amado. Parece que el sufrimiento de la mujer queda, pues, silenciado en el *relato*. Como de costumbre, se incide y se focaliza el sufrimiento de Tristán, apareciendo Isolda en *escena* justo en el momento en que se va a producir el encuentro. Decimos “como de costumbre” porque la presentación casi exclusiva del sufrimiento masculino, de Tristán en nuestro caso, parece ser una constante en buena parte de las versiones medievales. Tal es el caso de Thomas d’Angleterre, por ejemplo, cuando nos presenta a Tristán torturado por la duda y los celos, pensando que Isolda estará compartiendo lecho con el rey Marco, aspecto que le obligará a contraer matrimonio con otra dama, lo cual duplicará su sufrimiento por no poder estar con la mujer a la que ama y verse obligado a permanecer con una mujer inocente a la que no ama. La *FO*, si recordamos bien, recoge, incluso, con mayor claridad el desequilibrio que surge entre el sufrimiento masculino y el sufrimiento femenino. Veamos las palabras que Tristán nos decía al respecto. En ellas y, por dos veces, sólo se incide en los efectos que el filtro ha tenido en el hombre: “Ne vus menbre, fille de rai?/ D’un hanap beümes andui/ Vus en beütes e j’en bui./ Ivre ai esté tut tens puis,/ Mais male ivrece mult i truis” (*FO*, 1989: 280) (vv. 470-474) [Souvenez- vous, fille de roi. Nous bûmes dans un hanap. Vous et moi, du même breuvage. Depuis, mon ivresse n’a pas cessé, mais elle me coûte bien cher]. “En hanap d’argent versat/ Le baivre kë il denz trovat./ Puis m’assist le hanap el poing/ Et j’è en bui a cel besuing/ La maité ofri a Ysolt/ Ki sai aveit e baivre volt./ Cel baivre, bele, mar le bui,/ E j’è unques mar vus conui” (*FO*, 1989: 285-6) (vv. 649-656). [Il versa dans un hanap d’argent le breuvage qui y était contenu, puis me mit le hanap au

también debe sufrir ante la dilatada separación del hombre al que más ama. De hecho, vemos cómo no titubea ni un solo instante en ir en busca de su amado cuando descubre el mensaje. También tiene el *poder*. En tanto que reina, manda en todos sus súbditos. Por ello, tiene potestad para detener el cortejo y marcharse así libremente en busca de Tristán. Finalmente, la modalidad más conflictiva en el caso de Isolda tal vez sea el *saber*. Es imposible que emprenda la búsqueda de Tristán cuando éste ha sido castigado con el exilio. Nada sabe, pues, la reina de su paradero. Sin embargo, el *saber* se adquiere en el *relato* cuando Isolda descubre el mensaje tallado en la rama de la madera. En ese momento, sabe que Tristán ha venido en su busca y que podrá localizarlo en el bosque. No perdamos de vista que esta forma de encuentro secreto ya había sido puesta en práctica por los amantes en más de una ocasión: “(Autre feiz li fu avenu/ Que si l’aveit aparceü)” (Marie de France, 1989: 300) (vv. 57-58). [Ce n’est pas la première fois qu’ils communiquent de cette manière].

PERFORMANCIA: la prueba principal que Isolda emprende, localizar y encontrarse con Tristán, es llevada a cabo con éxito, pues al final del *relato* constatamos cómo Isolda y Tristán logran reunirse durante unos breves instantes.

SANCIÓN: con el encuentro, Isolda experimenta una gran alegría al poder hablar y gozar de Tristán libremente. El *contrato inicial* queda sancionado, recibiendo Isolda, en este caso, el tan anhelado don, la unión con su amado Tristán:

Dedenz le bois celui trova  
 Que plus l’amot que rien vivant:  
 Entré eus meinent joie grant.  
 A lui parlat tut a leisir,  
 E ele li dit sun pleisir  
 (Marie de France, 1989: 301-302) (vv. 92-96).

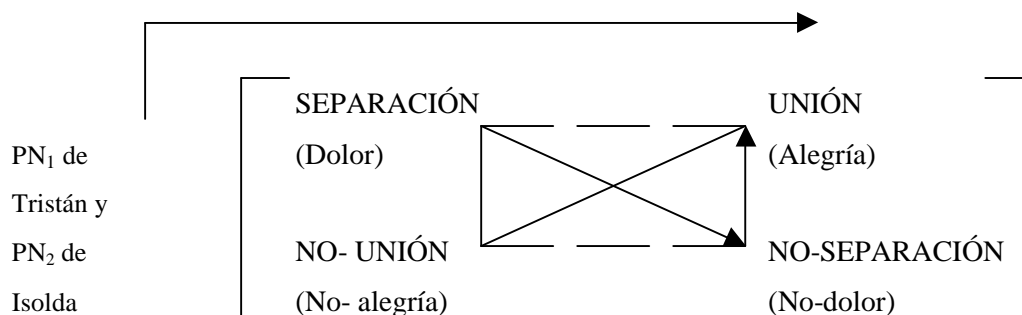
[Elle trouve dans un taillis celui qui l’aime plus que tout autre chose: immense est leur joie. Elle peut lui parler à loisir et lui dire comme elle est heureuse de le revoir ]

Finalmente, abordaremos el estudio de la concretización del *cuadrado semiótico* en el *Chèvrefeuille*. En él, la idea principal no es tanto el reconocimiento, como era en las *Folies*, sino la unión de los amantes, lo cual conlleva su felicidad frente a la no-unión, sinónimo de desdicha para ambos jóvenes:

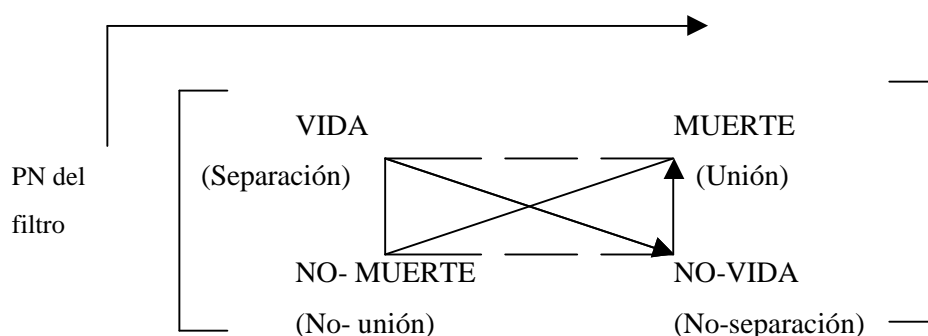
---

poing. J’en bus pour me désaltérer. J’offris la moitié du hanap à Yseut qui elle avait aussi soif et voulait boire. Belle Brangien, ce breuvage a fait mon malheur, et mieux eût valu que je ne vous connusse jamais]





Paralelo a este esquema subyace en el *Chèvrefeuille* el transfondo de la materia tristaniana, su esencia misma, a través de la comparación de Tristán e Isolda con el avellano y la madre selva. Mientras están unidos pueden vivir, pero la separación les conlleva ya no sólo el dolor, sino también la muerte:



Ello demuestra cómo los amantes sólo pueden unir sus vidas libremente mediante la muerte, por paradójico que ello nos pueda parecer, puesto que su vida es, ante todo, separación. Si por azar y tras haber salvado gran cantidad de obstáculos, logran un momento de unión, éste será efímero. Tal vez sea el *Lai du Chèvrefeuille* el que, en este sentido, mejor haya dado cuenta de ello, omitiendo todos los detalles que atañen el encuentro de los amantes y focalizando la atención, al contrario, en su separación, aspecto que abarcará la mayor parte del *relato*, suponiendo ya no sólo su inicio, sino también su fin, ya que Tristán vuelve a marcharse de Cornualles para seguir cumpliendo su exilio.

## 7. ESTÉTICA Y PRAGMÁTICA DE LA ORGANIZACIÓN DEL DISCURSO NARRATIVO

### 7.1. LA VISIÓN DEL MUNDO ESTABLECIDA POR EL *CHÈVREFEUILLE*

Si ya la visión del mundo que se desprendía de las *Folies Tristan* nos resultaba parcial, mucho más lo será en el *Chèvrefeuille*, por su brevedad y naturaleza episódica. Es cierto que podemos encontrar la alusión a actividades y costumbres que debieron formar parte del modo de vida de la sociedad del siglo XII. Ello otorga al texto una cierta sensación de apertura a la realidad, pero no es éste, ni mucho menos, un rasgo caracterial de primer orden en el pequeño *relato* de Marie de France. La apertura del texto a la realidad es, pues, un factor secundario, como lo demuestra la ausencia total de *descripción* en el *relato*. Ello hace que la versión que ahora analizamos sea tremendamente original y poética. Si recordamos, autores como Béroul, Eilhart o las versiones más poéticas de Thomas o Gottfried concedían un lugar importante e incluso, a veces, privilegiado, a la *descripción* como forma de acercamiento a la realidad del texto. Se describían así ciudades, como es el caso de Londres en la versión de Thomas, o usos y costumbres medievales de ámbito social, jurídico o político, como, por ejemplo, son las *descripciones* que conciernen la ceremonia del homenaje en Gottfried o la ordalía judicial en Béroul. Las *Folies* tampoco son ajenas a esta preocupación por hacer que el texto recoja en buena medida la realidad del contexto en el que se inscribe, la sociedad francesa de la segunda mitad del siglo XII. A Marie de France, en cambio, la realidad y el contexto social parece importarle muy poco. Podríamos esgrimir como razón la brevedad del *relato* o el carácter excesivamente concreto o episódico que presenta, pero creemos que existe una razón de más peso. Marie en sus *Lais*, y el *Chèvrefeuille* no constituye una excepción en este sentido, sólo busca reflejar el estado de ánimo de sus *personajes*, sus momentos de euforia o sus momentos de profunda tristeza. El texto, lejos de abrirse a la realidad tangible, externa, busca adentrarse en la interioridad del *personaje*, para desvelarnos así los conflictos más íntimos de todo hombre y mujer. En su obra prima el lirismo y, a menudo, suele hacerlo de una manera bastante poética. No perdamos de vista, en este sentido, la belleza de la comparación con la madreselva y el avellano con la que Marie nos describe el amor de Tristán e Isolda. Sin embargo, esta primacía de lo poético y lo lírico puede hacer a Marie caer, a veces, en lo inverosímil, haciendo así que el texto se aleje de lo real para enfatizar lo poético. Nos referimos, evidentemente, al problema del mensaje escrito que Tristán talla

en un trozo de madera para alertar a Isolda de su presencia. Tal vez haya sido éste el aspecto que más polémica ha suscitado a la crítica:

Les esprits logiques et scrupuleux n'ont pas manqué d'être surpris pour l'imprécisions ou l'invraisemblance de certains détails de ce récit, comme aussi par l'obscurité de sa conclusion. Comment était-il possible d'écrire sur une baguette rapidement équarrie le <<message>> développé dans le vers 61 à 78? (Le Gentil, 1951: 19).

En efecto, resulta casi imposible creer que Tristán hubiera escrito en un trozo de madera, cuyas dimensiones no debían ser muy grandes, para no alertar al cortejo de la reina, un mensaje de tal dimensión. Además, mucho más inverosímil resultaría, entonces, el hecho de que Isolda hubiera podido leer el mensaje montada a caballo. Como es lógico, la distancia debería impedirselo, tal y como señala Frappier: “Les lettres qui forment le nom de Tristan, qu'il a dû prendre la précaution d'écrire en assez gros caractères, et non toute une lettre, que d'ailleurs il serait impossible de lire, selon toute apparence, du haut d'un cheval, surtout si elle était en écriture ogamique (...)” (1968-9: 612). Desde luego, el tratar de ser demasiado minucioso en torno a esta polémica cuestión, intentando dilucidar si Tristán escribió sólo su nombre o todo el mensaje, de los vs. 61 a 78, resta valor poético al texto. Además, si tenemos en cuenta las cuantiosas referencias al mundo de lo maravilloso que Marie lleva a cabo en sus *Lais* (quizá en el que menos haya aparecido sea en el *Chèvrefeuille*), para Frank es mucho más fácil aceptar, sin necesidad de cuestionamiento alguno, la inverosimilitud del mensaje, tratándose quizá de una licencia por parte de la autora:

For my part, if Marie writes of werewolves, magic potions, speaking hinds, birds that turn into knights, ships that sail themselves, a fairy mistress who appears and disappears at will, I do not ask how such things can be. Tristan might carve a message whose import fills twice seventeen lines and I should not question Marie's poetic right to have him do so (1943: 406).

Quizá a la crítica y también a nosotros nos haya llamado la atención esta inverosimilitud en un *lai* en el que parece no haber recurrencia alguna al ámbito de lo sobrenatural o maravilloso. Sin embargo, de una u otra forma, el amor de Tristán e Isolda emana de lo prodigioso, de un filtro de amor al que todas las versiones analizadas han aludido, en mayor o menor medida, y al que Marie de France también podría estar aludiendo: “There is a suggestion of the love-potion in Tristan's inability to remain apart from the Queen for more than a year” (Adam y Hemming, 1976: 211). Así, los amantes buscarían continuamente el encuentro. Por ello no es difícil imaginar a Isolda

tratando de encontrar constantemente signos de la llegada de Tristán, puesto que al ser conocedora de los efectos del filtro, sabría que Tristán no puede pasar más de un año sin verla. Es el momento de esperar la pronta venida de su amante. De ahí que no tenga dificultad en encontrar el bastoncillo de madera. Además, Marie de France es más precabida de lo que parece, al especificar de forma explícita en su *relato* que los amantes ya se habían reunido en otras ocasiones mandándose mensajes secretos tallados en madera: “(Autre feiz li fu avenu/ Que si l’aveit aparceü)” (Marie de France, 1989: 300) (vv. 57-58) [(Ce n’est pas la première fois qu’ils communiquent de cette manière)].

En torno al bastón, el único elemento de inverosimilitud parece encontrarse en el mensaje, o mejor dicho, en su contenido, y ello si aceptamos que Tristán escribiera los diecisiete versos que aparecen en el *lai*. También pudo escribir solamente su nombre o, incluso, los dos célebres versos con los que refleja la inseparabilidad de su amor a modo de poema: “<<Bele ami, si est de nus: Ne vus sanz moi, ne mei sanz vus>>” (Marie de France, 1989: 301) (vv. 77-78) [Bien-aimée, ainsi de nous: ni vous sans moi, ni moi sans vous]. De ahí que el *narrador* los enfatice recurriendo, por vez única en el *relato*, al *estilo directo* puesto en boca de Tristán, a su vez autor del poema que cita, envía a Isolda y posteriormente ampliará, dando lugar al *Chèvrefeuille* con el que él mismo inmortalizará su breve encuentro con la reina. Es lógico, entonces, que si Tristán ha enviado a Isolda un poema, lo firme con su nombre. De ahí que la reina lo lea en voz alta cuando descubre el bastón de madera y de ahí que el *narrador* también nos diga que Tristán había tallado su nombre: “Quant il a paré le bastun,/ De sun cutel escrit sun nun” (Marie de France, 1989: 300) (vv. 53-54) [Quand il a préparé le morceau de bois, il y grave son nom avec son couteau]. Es más, parece ser que fue bastante común en la civilización irlandesa (no perdamos de vista el origen irlandés de la reina y el posible origen céltico de la leyenda, origen que Marie afirma compartir en sus *Lais*) que los amantes se enviaran poemas de amor codificados en escritura ogámica para comunicarse entre sí, tal y como atestiguan numerosas muestras literarias, según indica Frank: “It is well known that Irish love poems and other inscriptions (some of which were planted in paths to give messages) were carved on tablets of wood, and references to wands and squared slaves with ogham inscriptions are frequent in Irish literature” (1943: 406).

No hemos pretendido aquí, ni mucho menos, dar una solución definitiva al problema de la inverosimilitud del bastón en el que Tristán grava su mensaje, pero, al menos, hemos intentado mitigar el continuo afán de la crítica por enfatizar este aspecto

de que el *Chèvrefeuille* subvierte las constricciones que imponen la realidad y las leyes de la lógica. Salvada esta dificultad, pasamos a analizar aquellos medios que el *Chèvrefeuille* utilizará para abrirse a la realidad que le es coétanea.

## 7.2. LA DESCRIPCIÓN Y SUS FUNCIONES EN EL RELATO

Como ya hemos apuntado, la descripción no guarda un lugar privilegiado. En el *Chèvrefeuille* prácticamente es inexistente. Es lógico que así sea en un *relato* en el que, ante todo, prima la alternancia de *sumario-elipsis*, dada la celeridad con la que han de transcurrir los eventos. La *descripción* es bastante sencilla cuando se traza en el *relato* el estado de ánimo de los *personajes*. De hecho, el *narrador* únicamente nos describe la deplorable situación en la que se encuentra Tristán al llevar un año separado de su amada Isolda: “Tristram est dolent, trespensis” (Marie de France, 1989: 299) (v. 25) [Tristan se désespère et il est obsédé] y el estado de rabia y furor del que es presa Marco por culpa de la falta que ha cometido su sobrino: “Li reis Mars esteit curucié,/ Vers Tristram sun nevuz irié.” (Marie de France, 1989: 299) (vv. 11-12) [Le roi Marc était plein de rage et de fureur contre Tristan son neveu]. Evidentemente, la *descripción* de dos *personajes* masculinos que se encuentran enfrentados cumple una *función narrativa*, ya que fija y memoriza una información que resulta esencial para comprender por qué y cómo se desencadena la acción en el *relato*, al tiempo que lo hace más dramático, al focalizar la atención en los estados de ánimo más profundos de los *personajes*.

Existe, sin embargo, un ejemplo de *descripción* mucho más rico y complejo en el texto. Nos referimos, evidentemente, al momento en que el *narrador* detiene la acción para describirnos el comportamiento de la madreselva cuando crece junto al avellano:

D'eus deus fu il tut autresi  
Cume del chevrefoil esteit  
Ki a la codre se perneit:  
Quant il est s'i laciez e pris  
E tut eutur le fust s'est mis,  
Ensemble poënt bien durer,  
Mès ki puis les volt desevrer,  
Li codres muert hastivement  
E li chevrefoil ensement  
(Marie de France, 1989: 301) (vv. 68-76).

[Il en est de leur couple comme du Chèvrefeuille qui se fixe au coudrier: une fois qu'il s'enlace et se noue autour de l'arbuste, ils peuvent vivre ensemble fort longtemps, mais si on veut les séparer, le coudrier ne tarde pas à mourir, et le chèvrefeuille ne lui survit pas]

Evidentemente nos encontramos ante la *descripción* de un proceso, pero no es eso lo que nos importa, pues ya abordaremos el estudio de esta cuestión en los *saberes* y los *valores*. Lo que realmente nos interesa es que esta *descripción*, en cierto modo, supone una apertura a la realidad, ya que, como Frappier apunta “c’était une croyance très répandue que le coudrier et le *Chèvrefeuille* ne pouvaient vivre l’un sans l’autre” (1957: 219). Al menos, esta creencia debía encontrarse en el folklore medieval, con lo cual la *descripción* cumpliría una *función matésica* en el *relato*, pues difunde un determinado conocimiento, pero si la *descripción* nos resulta relevante es por su longitud en el *relato*, ya que detiene la acción en un momento climático, justo antes de que la reina aparezca en *escena* para encontrarse con Tristán. En este sentido, la *descripción* cumple una *función narrativa*. Sin embargo, la *función* más clara e importante del *segmento descriptivo* anteriormente aludido es la *función estética*, ya que significa un ejercicio de estilo, poesía y lirismo, por parte de la autora. De hecho, la *descripción* de la madreselva que crece y se hace inseparable del avellano resulta la parte más poética de todo el *lai*.

### 7.3. LA CUESTIÓN DE LOS SABERES Y LOS VALORES EN EL TEXTO

Como muy pertinentemente señala Burgues, el mundo en el que se inscribe el *Lai du Chèvrefeuille* y la obra de Marie de France, en general, es el relativo a la aristocracia: “The world of Marie de France’s *Lais* is fundamentally one of chevaliers and their ladies” (1983: 129). De hecho, nos encontramos con la presencia de un rey y una reina (Marco e Isolda), sus súbditos (Brangien o el cortejo) y un caballero que ha sido vasallo del rey (Tristán). El pueblo, por lo tanto, prácticamente no se encuentra representado y cuando aparece sólo se reduce a los campesinos que dan albergue a Tristán y le informan de dónde y cuando podrá encontrar a la reina, es decir, el pueblo sólo es mera *función actancial* en el *relato*. Por lo tanto, la mayor parte de *valores* y *saberes* que vamos a desarrollar en este punto son relativos a la clase aristocrática y a los usos y costumbres de la corte.

Una de las cuestiones que más preocupa a Marie es la concepción del matrimonio que parece primar en la Edad Media, del que la mujer es víctima infeliz e inocente. El matrimonio está profundamente estigmatizado por la conveniencia<sup>211</sup> y no

---

<sup>211</sup> El matrimonio se concibe en la Edad Media como si se tratara de un contrato social, teniendo tan injusta situación el visto bueno de la Iglesia: “(...) le mariage, codifié par l’Église au cours du XI<sup>e</sup> siècle,

por el derecho a amar libremente, especialmente para la mujer, que lejos de amar parece sólo tener derecho a ser amada. El matrimonio es, pues, una relación dictatorial entre hombre y mujer, lo que facilitará el dominio masculino en la relación de poder marital. Los *personajes* del *Chèvrefeuille*, Marco e Isolda, son perfectos emblemas de lo anteriormente expuesto. Sobre esta concepción tan negativa del matrimonio en Marie de France, Walter apunta: “Le mariage est rarement présenté à son avantage (...) Il exerce sa cruelle dictature sur des femmes désemparées qui ne peuvent que subir cette loi des hommes. Le thème de la <<malmariée>> entraîne alors naturellement la transgression amoureuse” (2000: 25).

Ante una concepción tal del matrimonio es lógico que surja con gran fuerza la relación adúltera. De hecho, el adulterio se convertiría en un valor emblemático para la sociedad cortés del siglo XII. No es que las mujeres se opusieran por sistema al matrimonio: “Ladies evidently wish to *avoir seigneur* (...), but not one imposed upon them” (Burgues, 1983: 131). La mujer se opone a la imposibilidad de elección propia y libre. En este sentido, el adulterio empieza a otorgarles una libertad de las que ellas no gozan para amar plenamente. Matrimonio y amor no son términos que deban ir indisolublemente ligados<sup>212</sup>. El ejemplo más claro, en este sentido, viene dado por Tristán, Isolda y Marco. De ahí que Marie de France no pueda verse sustraída a contar su historia a través del *Lai du Chèvrefeuille*. En cualquier caso, queda claro que la complejidad del sentimiento amoroso, del *vrai amour*, es un *valor* central en la obra de Marie de France y, por supuesto, en el *Chèvrefeuille*. Esta relevancia del amor y el tratamiento que Marie le da hace que la crítica la haya puesto en parangón con otro de los grandes autores del *Tristán* en la Edad Media, Thomas d’Angleterre, autor que, al margen de ser coetáneo a María, debió vivir en la corte de Enrique II, como igualmente lo hiciera nuestra poetisa:

Cela étant, ces probabilités de coexistence proche dans le temps et dans le même milieu social, voire de relations personnelles attirent d’autant plus l’attention sur les ressemblances frappantes qu’on peut révéler entre certains

---

révélaient une signification presque exclusivement sociale. Il unissait deux lignages bien plus que deux êtres, et faisait peu de cas des sentiments personnels” (Flori, 1992: 17-18).

<sup>212</sup> De hecho, la literatura del siglo XII preconiza una doble imagen del amor. Por un lado, se intenta integrar amor y matrimonio. El más claro exponente de esta situación idílica es Chrétien de Troyes. Sin embargo, la tónica general será la de hacer del matrimonio y del amor verdadero y libre dos conceptos que se oponen. Así se refleja en las distintas versiones del *Tristán*, en la lírica de los trovadores o en los *Lais* de Marie de France. Aunque Marie no critica el matrimonio de interés, en casi todos sus *lais* muestra que el verdadero amor reclama otras formas de unión: “Les intérêts des vassaux et des dépendants imposent donc au seigneur un choix d’ordre social, un mariage d’intérêt. Marie de France ne conteste pas la nécessité de telles unions, mais souligne d’autres formes d’unions, indépendantes du mariage traditionnel (Flori, 1992: 26).

thèmes et jusque dans l'esprit de leurs deux oeuvres: pour tous deux, l'amour est un problème capital de l'existence humaine, et ils ont des façons très proches de l'illustrer et de le défendre (Rocher, 1987: 341).

En cualquier caso, el amor que encontramos en el *Chèvrefeuille* es un amor adúltero, pero no hay nada de negativo en ello si este amor libremente elegido proviene de un amor sincero y compartido. Podríamos pensar que un amor libre de ataduras es menos seguro para los amantes, pero nada más lejos de la realidad. Cuando este amor es verdadero adquiere fuerza suficiente como para superar cualquier obstáculo que se le interponga. Así, Tristán marcha en busca de Isolda olvidando que ha sido castigado con el exilio. Es capaz, por tanto, de arriesgar su vida por vivir un solo instante de amor con la reina. El amor libre es más fuerte que cualquier restricción social o moral y, sobre todo, es un amor fiel. La fidelidad no se ha de ligar al matrimonio, como cabría esperar, y sí, en cambio, al amor sincero. De hecho, el *Chèvrefeuille* nos muestra una vez más cómo Isolda le es infiel a su marido, es decir, a su señor legítimo, para ser fiel a su amante, a Tristán. Esta fidelidad que se sitúa al margen de la moral convencional y socialmente aceptada no es producto de una paradoja caprichosa, sino de la relevancia que ha de tener el verdadero amor en un momento histórico en el que más bien debió ser escaso.

Sin duda alguna, de todas las versiones del *Tristan* vistas, el *Chèvrefeuille* es el *relato* que mejor ha definido la fuerza e intensidad de este amor a través de la comparación de la madreselva y el avellano. Lo acertado del símbolo a la hora de expresar la indisoluble unión que liga a Tristán e Isolda hasta la eternidad le ha permitido a Flori afirmar: “Le court lai du *Chèvrefeuille* n'existe que pour célébrer l'éternité de l'amour liant Tristan et Yseut, que Tristan exprime par ces vers inoubliables” (1892: 28).

La naturaleza del amor verdadero es eterna, pero también es subversiva. Lo es con respecto a los preceptos eclesiásticos, como ya hemos visto, al criticar la tiranía que el hombre ejerce sobre la mujer en el seno del matrimonio. El amor en Marie de France también es subversivo de los valores feudales, ya que éstos, a menudo, sólo veían en el matrimonio una mera función de alianza social y económica, una estrategia para reforzar feudos y monarquías y una vía de legitimar la procreación, especialmente en lo que atañe a la realeza. Aunque en el *Chèvrefeuille* no se explicita, el matrimonio entre Marco e Isolda presenta buena parte de estas características. Finalmente, el amor que reflejan Tristán e Isolda en el *Chèvrefeuille* también se opone, en cierta medida, a la



*ideología cortés*. Ya hemos tratado esta problemática cuando hemos analizado las versiones de Eilhart, Gottfried y, especialmente, Béroul y Thomas d'Angleterre. En cualquier caso, si en la *ideología cortés* el amor se transforma en un juego en el que la amada continuamente retrasa su unión con el amante, la actitud de Isolda en el *Chèvrefeuille* es justamente la contraria. Sólo le basta ver una señal de su amado para emprender rápidamente su búsqueda. Lejos estamos, pues, de la Isolda que aparece en las *Folies* y, especialmente, en la *FO*, quizá más próxima del estereotipo cortés femenino, en tanto que más distante y más dada a dilatar la promesa de reconocimiento y la entrega al amado. La imagen femenina que ofrece Marie dista mucho en este sentido. Contraria al estereotipo cortés, Marie de France propone un comportamiento femenino mucho más humanizado. La mujer, en ningún momento, se ve superior al hombre. De hecho, en el *Chèvrefeuille* no hay una sola palabra de reproche por parte de Isolda contra Tristán, aspecto que sí aparece en versiones como la de Thomas, las *Folies*, Eilhart, etc. La mujer es comprensiva, dócil y generosa con el hombre al que verdaderamente ama. De hecho, Wind ha afirmado al respecto: “Il y a dans l'oeuvre de Marie de France une mesure, une modestie dans le rôle joué par la femme, qui cadrent mal avec les conceptions de l'amour courtois” (1964: 742). Marie es más una escritora de la feminidad que del feminismo. Es conformista con muchos de los preceptos patriarcales, pero quiere otorgar a la mujer el libre derecho de amar. Ello hace que se haya podido ver en Marie de France a una de las precursoras que se encarga de la transformación de las teorías amorosas en el paso de la ideología cortés de la región meridional al Norte de Francia (Lazar, 1957: 320).

El nuevo amor, sincero, pero adúltero por excelencia, es visto, al igual que en las versiones de Thomas o Gottfried von Strassbourg, como una bendición o una gracia. Sin embargo, no por ello hemos de pensar que nos encontramos ante una defensa de los preceptos del *amor cortés*. De hecho, Marie de France rompe con algunos de estos preceptos, según hemos constatado. Ya hemos visto, por ejemplo, a través del *Chèvrefeuille* como la mujer en ningún momento se muestra altanera o distante frente al amado. No podemos, por lo tanto, hablar de *amor cortés*, pero sí cabría hablar de *cortesía* entendida en su acepción social más que sentimental<sup>213</sup>.

---

<sup>213</sup> Sobre esta doble concepción de la *cortesía* en el siglo XII, Berthelot señala: “En fait l'idéologie courtoise se présente comme une structure à deux niveaux. D'une part, sur le plan général, elle correspond à une attitude d'ensemble vis-à-vis de la société, un certain nombre de comportements qui régissent les relations inter- personnelles dans le cadre restreint de l'aristocratie chevaleresque issue de la féodalité, ou des cercles bourgeois qui imitent cette aristocratie. D'autre part, à un niveau plus élevé, elle

Los *personajes* son cortesés, pertenecen a la corte y algunos usos y costumbres que se imponen también son cortesanos. Por ejemplo, somos testigos de cómo la reina, cada vez que se desplaza, es acompañada y escoltada por un cortejo de caballeros. Otras versiones, como la de Thomas, también incidieron en esta costumbre de la que gozaron las personas más pudientes y acaudaladas de la corte. Es normal que en los periplos que se emprendían, más o menos largos, el señor llevara consigo a sus lacayos de confianza. De hecho, vemos cómo Isolda va acompañada por su fiel sirvienta Brangien cuando se dirige rumbo a Tintagel, porque Marco ha decidido asentar allí su corte. Ello nos indica, a su vez, el nomadismo que aún se da en el siglo XII en el seno de la realeza. En efecto, la corte es itinerante en esta época, puesto que el rey podía asentar su residencia en dos o más lugares. Resulta bastante simbólico, en este sentido, que la corte de Tintagel sea inaugurada en Pentecostés, pero hemos de reconocer que, a lo largo de la Edad Media, fue muy normal que la inauguración de una corte o la proclamación de un emperador coincidiera con una fecha religiosa emblemática (Navidad, Pentecostés, etc.). Pentecostés, concretamente, coincide con la llegada del Espíritu Santo. Ello supondría una forma de bendecir la corte ante Dios. En cualquier caso, este tipo de prácticas da cuenta del enorme apego religioso que el hombre siente en la Edad Media. Especialmente, el que sea la realeza quien busque este tipo de coincidencias también evidencia, en cierto modo, la alianza que desde hacía ya varios siglos en Francia (concretamente, desde tiempos del emperador Clovis) se había instaurado entre la monarquía y la Iglesia, es decir, entre poder temporal o humano y poder divino.

Si hablamos de realeza, no podemos dejar de lado la actitud que presenta Marco en el *Chèvrefeuille*. Aunque su protagonismo es mucho más reducido que en otras versiones, como la de Béroul, Eilhart, Thomas, etc., su comportamiento desvela parte de las potestades adquiridas por el monarca en la Edad Media. En efecto, el *Chèvrefeuille* nos muestra cómo el rey tiene poder para castigar a uno de sus vasallos con la pena del exilio. El rey es, pues, quien otorga justicia en los asuntos que más directamente le conciernen. Esta relación intrínseca entre poder monárquico y justicia no es exclusiva de Marie de France. Si recordamos, versiones como la de Béroul o Eilhart la habían desarrollado igualmente.

Es lógico que si hablamos de justicia nos veamos también obligados a hablar de aquellos aspectos contrarios a la justicia y al orden socialmente establecido en la Edad

---

détermine le traitement réservé au sentiment amoureux tel qu'il est prescrit et encadré par un ensemble de règles passablement contraignantes" (1998: 16).

Media. Una de estas faltas fue, sin duda alguna, el adulterio. Tristán lo ha cometido con la reina y por ello se ve obligado a exiliarse. Marco lo ha castigado desterrándolo de su corte. Tristán acude, pues, a su país natal, Gales, según nos cuenta Marie de France, pero sobre él ya pesa la vergüenza de la prohibición y el castigo. De hecho, cuando regresa a Cornualles debe esconderse inmediatamente en el bosque, refugio del proscrito (Le Golf, 1967: 171) y de aquel que ha violado la norma en la Edad Media. Sobre la vida que le toca llevar al proscrito, a Tristán en este caso, nos dice Ribard: “(...) le banni, qui seul vit en marge de la société, caché dans cette forêt médiévale qui, on le sait, est le lieu d’élection de tous les hors-la-loi, qu’ils soient brigands, ermites ou amants” (1973: 724).

Tristán simboliza en todas las versiones analizadas, y Marie de France no es una excepción en este sentido, ni mucho menos, una desviación de los deberes que el caballero tenía contraídos con su señor, el rey Marco en este caso. Esta desviación, provocada en buena medida por la relevancia que la mujer adquiere sobre el caballero en el contexto social del siglo XII, debió ser muy común en el ámbito de la *cortesía*, según ha señalado Marilier:

Mais, le prince courtois représente malgré tout une déviation de ce que furent les principes de la chevalerie primitive, laquelle fut la servante des idées héroïco-viriles incarnées par le mythe impérial et seigneurial, l’honneur et la fidélité à un lignage, la femme et l’amour n’étant que des faits secondaires (1998: 64).

En el *lai* de Marie de France, como en el resto de la leyenda del *Tristán*, el amor hacia la mujer se impone como valor supremo para el hombre, obligándolo, incluso, a traicionar su deber como caballero. Marie comparte con el resto de novelistas del *Tristán* y, especialmente, con los más corteses, una concepción romántica y absoluta del amor (Rocher, 1987: 345): el amor que transfigura y cura la soledad, el amor que da la vida y acaba al mismo tiempo con ella, reuniendo a amado y amada en la muerte. Recordemos cómo Tristán parece estar enfermo de amor y cómo cambia su estado con sólo tener noticias de su amada Isolda. Nada más parece importarle al héroe:

Ne vos esmerveilliez neënt,  
Kar ki eime mut lealment  
Mut est dolenz e trespensez  
Quant il nen ad ses volentez.  
Tristram est dolent, trespensis  
(...)  
Les nuvels lur enquireit

Del rei cum il se cunteneit  
Ceo li dient qu'il unt oï  
Que li barun erent bani;  
A Tintagel deivent venir  
(...)

E la reïne i sera  
Tristram l'oï, mut se haita

(Marie de France, 1989: 299-300) (vv. 21-44).

[Ne vous en étonnez pas, car si l'on aime loyalement, on se désespère et l'on est obsédé par l'absence de l'être aimé. Tristan se désespère et il est obsédé (...) Il leur demande des nouvelles du roi. On lui répond qu'on en a, et qu'il a été proclamé aux barons de se rassembler à Tintagel: le roi veut y tenir sa cour (...) et la reine y assistera. En apprenant la chose, Tristan se réjouit fort]

Finalmente, nos queda por tratar una última cuestión en el ámbito de los *saberes*, la recurrencia a mensajes secretos que no debían ser descubiertos más que por el interesado. Normalmente este tipo de prácticas debió llevarse a cabo entre amantes que querían guardar su relación en secreto. Sin embargo, fue común que, para comunicarse, los amantes se enviaran los mensajes a través de un emisario de confianza. Recordemos cómo Isolda utilizaba a sus fieles criados, Brangien o Perinis, para estos menesteres en versiones como la de Béroul, por citar sólo un ejemplo. Tristán también requiere los servicios de su compañero Kaherdin para reunirse con la reina poco antes de morir en la versión de Thomas y en la obra de Eilhart, Tristán pide a su antiguo amigo Dinas que vaya a hablar con la reina para que ésta se deje ver en el bosque, de modo que su cuñado pueda comprobar así la exquisita belleza de la muchacha. Marie, por el contrario, no hace uso en su *relato* del intercesor humano, proponiendo una vía de comunicación que en la Francia medieval nos resulta mucho más extraña. Se trata, evidentemente, del mensaje que Tristán talla en el trozo de madera y deja en el bosque para que Isolda se percate de su presencia. Isolda lo ve y, de inmediato, se reúne con él. Ya dijimos cuando tocamos el tema de la verosimilitud que algo así nos resulta poco creíble. Le Gentil (1951; 20) ha dado, a nuestro parecer, una explicación bastante pertinente en este sentido al afirmar que la costumbre de grabar en un trozo de madera mensajes de longitud considerable en escritura ogámica<sup>214</sup> fue una práctica muy común entre los pueblos escandinavos y celtas. Además, según las creencias folklóricas de estos pueblos, el mensaje así escrito quedaría dotado de un cierto poder mágico (como el *geis* de los celtas). La intervención de lo supranatural hace que podamos aceptar de mejor grado el que Isolda se percate y pueda leer el contenido del mensaje en la espesura del

---

<sup>214</sup> Por escritura ogámica, cuyo nombre proviene de Ogham, su inventor mítico, según *Le Petit Robert*, cabe entender: “ L’écriture des inscriptions celtiques d’Irlande et du pays de Galles des V<sup>e</sup>- VII<sup>e</sup> s. (offrant des analogies avec l’écriture runique)” (2001: 1714).

bosque. No deberíamos perder de vista, en este sentido, que para muchos críticos, como ya vimos en el capítulo dedicado a los orígenes de la leyenda, el Tristán tendría una proveniencia céltica. En cualquier caso, Marie de France así lo testimonia en sus *Lais*, afirmando que éstos proceden de la Bretaña, región mucho más apegada al ámbito celta. Además, en la literatura irlandesa de corte amoroso fue normal escribir poemas en tablas de madera, lo cual evidencia que debió ser una práctica común entre amantes (Frank, 1943: 406). Sin embargo, también ha habido quien ha visto en el episodio del mensaje tallado una vieja costumbre normanda:

Les paysans augérons, en effet, aiment aller, le dimanche après-midi, se promener dans les forêts, nombreuses dans cette partie de la Normandie, ils y recherchent des longues branches de noisetier, -arbre qu'ils nomment <<coudrier>> ou <<coudre>>-autour desquelles s'est enroulé du Chèvrefeuille (Durand-Monti, 1960: 117).

Sea cual sea su origen geográfico, la talla de madera con la inscripción de algún mensaje debió ser común en la Edad Media, y aunque en la segunda mitad del siglo XII ya existía el papel, la forma de escritura que en el *Chèvrefeuille* se nos propone es mucho más lógica por dos motivos: el mensaje quedará a la intemperie (si fuera de papel podría dañarse) y, además, es de suponer que el mensaje tenga que pasar desapercibido para el cortejo de la reina (una carta de papel en el suelo del bosque llamaría mucho más la atención que un trozo de madera).

Hasta aquí hemos hablado del soporte del mensaje, pero también deberíamos hablar de su contenido. El amor de Tristán e Isolda se compara con la vida del avellano y la madreselva, imposible de separarlos una vez que se unen y crecen juntos. En el *Chèvrefeuille* encontramos, pues, unos ciertos conocimientos en botánica. Sin embargo, deberíamos preguntarnos hasta qué punto estos conocimientos son objetivos o, simplemente, están manipulados por el *narrador* para embellecer la historia de Tristán e Isolda. Con respecto a la madreselva y el avellano, Valero indica que “en la Edad Media no debió existir ninguna creencia popular sobre la unión de estas dos plantas. De no ser así, estaría registrada en los libros de botánica medievales, tan llenos de supersticiones” (1951-2: 179). Sin embargo, para Durand-Monti (1960:117), el *Lai du Chèvrefeuille* respetaría, contrariamente, el comportamiento de ambas plantas. En efecto, nos dice que, en la región de Normandía, donde el avellano es particularmente común, la madreselva crece rodeando sus ramas, rectas y sin ramificaciones. Llegado el otoño, el tallo de la madreselva se endurece y se convierte en madera y al año siguiente, el

crecimiento de la rama de avellano lo incrusta en su soporte. La cicatriz se hace aún más profunda a partir del segundo o tercer año y el tallo de la madre selva queda ligado por completo al del avellano. Entonces es imposible separarlos sin acabar con la vida de ambos. Veamos con qué fidelidad reproduce el *narrador* del *Chèvrefeuille* el proceso del que anteriormente hemos dado cuenta:

Quant il est s'i lacies e pris  
E tut eutur le fust s'est mis,  
Ensemble poënt bien durer,  
Mès ki puis les volt desevrer,  
Li codres muert hastivement  
E li chevrefoil ensement

(Marie de France, 1989: 301) (vv. 71-76).

[Une fois qu'il s'enlace et se noue autour de l'arbuste, ils peuvent vivre ensemble fort longtemps, mais si on veut les séparer, le coudrier ne tarde pas à mourir, et le chèvrefeuille ne lui survit pas]

Marie habría aprovechado así sus conocimientos botánicos para encontrar visualmente la mejor definición del amor de Tristán e Isolda.

## 8. EL CHÈVREFEUILLE Y SUS RELACIONES DE TRANSTEXTUALIDAD

Evidentemente, Marie de France, como el resto de versiones del *Tristán* analizadas, a excepción de las dos *Folies*, hace mención a la fuente escrita de la que habría derivado su versión. La época en la que Marie escribe sus *Lais*, entre 1160 y 1170, es la época en la que debió llevarse a cabo la versión primigenia del *Tristán*. De hecho, Marie de France habría tenido acceso directo a ella, y según Foulet, le habría suministrado la materia para llevar a cabo su *Chèvrefeuille*: “Nous concluons que vers 1165 Marie a eu entre les mains un roman de *Tristan* que nous n'avons plus, mais qui est la source de toutes les versions conservées et qu'elle en a détaché un incident qui remanié et accomodé par elle à un certain idéal littéraire est devenu le conte du *Chèvrefeuille*” (1908: 283).

Marie va más allá de autores como Bérout, Gottfried, Eilhart o Thomas. Al margen de decirnos que se trata de un libro escrito, también nos da el título exacto de la obra, *Tristan et la reine* y en breves palabras nos expresa todo su contenido. Igualmente, Marie hace mención al éxito que la obra está teniendo al afirmar que en varias ocasiones se la han contado:

Plusurs le m'unt cunté e dit  
E jeo l'ai trové en l'escrit  
De Tristram e de la reïne,

De lur amur que tant fu fine,  
Dunt il eurent meinte dolur,  
Puis en mururent en un jour  
(Marie de France, 1989: 299) (vv. 5-10).

[On m'a souvent relaté l'affaire, et j'en ai trouvé l'exacte relation dans le livre *Tristan et la reine*, où sont racontées leurs amours si parfaites, mais si douloureuses, qui causèrent en un seul jour leur double mort]

En cualquier caso, la *intertextualidad* en el *Chèvrefeuille* es una cuestión mucho más compleja. Por una parte, Marie nos ayuda a dilucidar que existe una versión escrita que narraría la historia de Tristán e Isolda, pero al mismo tiempo pone de manifiesto, de forma explícita, que paralelamente la materia tristaniana ya habría comenzado a canalizarse en *relatos* episódicos. De hecho, si tomamos al pie de la letra las palabras de Marie de France, ella no sería la inventora de la historia que nos cuenta en el *Chèvrefeuille*. Existiría ya un *lai* que, incluso, llevaría el mismo título, del que ella habría partido para contarnos este breve episodio, el encuentro clandestino entre Tristán e Isolda, un *lai* que, además, habría tenido bastante éxito, ya que Marie afirma haber escuchado este episodio en varias ocasiones:

Asez me plect e bien le voil  
Del lai qu'hum nume *Chevrefoil*,  
Que la verité vus en cunt,  
Comment fu fet, de coi e dont.  
Plusurs le m'unt cunté e dit  
(...)

(Marie de France, 1989: 299) (vv. 1-5).

[J'ai envie et il me plaît de vous parler du lai qu'on appelle *Chèvrefeuille*, et de vous en dire le fin mot: voici quelles furent les circonstances de sa composition. On m'a souvent relaté l'affaire, (...)]

Riquer afirma que “en algunas ocasiones -*Chaitivel* y *Chievrefoil*- la autora no tan sólo explica la aventura, sino que da detalles precisos sobre el origen del *Lai*: sobre quién lo hizo, dónde, cómo y en qué ocasión” (1955: 13). Será al final del *Chèvrefeuille* de Marie cuando nos enteremos de quién es el autor del otro *Chèvrefeuille* y por qué lo hizo. Esta información resultará sorprendente, de ahí que aparezca justo en la sección final, como si de un golpe de efecto se tratara, ya que el autor del *lai* es el propio Tristán, *personaje* principal en el *Chèvrefeuille* de Marie y en cualquier versión medieval de *Tristán e Isolda*. Concretamente, Tristán compone su *lai* por orden de Isolda, *destinataria*, por lo tanto, de este último *relato*, con el fin de conmemorar su amor y recordar así la alegría que motivó su encuentro. Sabemos que lo compone una vez que ha regresado a Gales y sabemos también que debió de conocer el éxito, dado

que es conocido tanto en Inglaterra como en Francia. De ahí que se haga mención, mediante una relación de *paratextualidad*, al título que el *lai* escrito por Tristán presenta en inglés y en francés:

Por la joie qu'il ot eüe  
De s'amie qu'il ot vetüe,  
E pur ceo k'il aveit escrit  
Si cum la reine l'ot dit,  
Pur les paroles remembrer,  
Tristram, ki bien saveit harper,  
En aveit fait un nuvel lai;  
Asez brefment le numerai:  
*Gotelof* l'apelent Engleis,  
*Chevrefoil* le nument Franceis.  
Dit vus en ai la verité  
Del lai que j'ai ici cunté  
(Marie de France, 1989: 302) (vv. 107-118).

[À cause de cette instant de joie que motiva la retrouvance de son amie, et parce que, sur l'injonction de la reine, il en avait fait un poème pour que ne pérît point leur entretien, Tristan, qui jouait avec talent de la harpe, tira de l'épisode un lai sans précédent. En voici, sans commentaire, le titre: en anglais, *Gotelef*; en français, *Chèvrefeuille*. Voilà la fin mot du lai dont je vous ai conté l'histoire]

Marie de France ya nos muestra un aspecto que se convertirá en tradición en versiones posteriores del *Tristán*, la imagen del héroe como compositor de *lais* musicales. No olvidemos, en este sentido, cómo en la versión del alemán Gottfried von Strassbourg Tristán había compuesto varios *lais* que declama ante la corte de Marco con acompañamiento de arpa para maravilla de su tío y de todos los que le escuchan. Sin embargo, no es exclusivamente Gottfried el único autor que se hace eco de esta imagen de Tristán como compositor de *lais* y músico. De hecho, Foulet nos dice al respecto: “Voilà désormais une tradition établie: le Moyen Âge ne séparera plus Tristan de sa harpe, et il aimera à croire que c'est sur cette harpe qu'ont résonné pour la première fois les plus beaux et les plus fameux d'entre les *lais* de Bretagne” (1908: 257). De esta tradición participará, igualmente, Thomas d'Angleterre, al mostrarnos la imagen de Tristán declamando *lais* de corte lírico. En este sentido, el *Chèvrefeuille* de Marie de France es el *lai* más lírico de los doce que aparecen en su obra y el más breve, lo cual lo hace mucho más apto para que pueda ser recitado con acompañamiento musical. Ello le ha permitido a Murrel afirmar: “For this reason *Chèvrefeuille* resembles the lays which are mentioned as sung by Tristan in the poem of Thomas” (1928- 30: 58). Pero las cosas no quedan aquí y la *intertextualidad* con el *Chèvrefeuille* de Marie de France llega aún más lejos desde el momento en que en el *Tristán en prosa* Tristán toca un *lai* con su



arpa que lleva por título *Chèvrefeuille*, como el *lai* que Tristán compone en el *Chèvrefeuille* de Marie de France.

Parece ser que todas las versiones consideradas decimonónicamente como *corteses* se afanan en mostrarnos a Tristán como un autor de *lais*, mientras que en versiones como las de Eilhart o Béroul, versiones que según la crítica estarían más apegadas a la versión primitiva, no se dice en ningún momento que Tristán sea compositor de *lais*<sup>215</sup>. Teniendo en cuenta que Marie de France ha compuesto sus *Lais* con anterioridad a Thomas y que, incluso, según Hoepffner (1934: 23), habría influido el talento de este último, y teniendo, asimismo, en cuenta que las obras de Gottfried y el *Tristán en prosa* sí son claramente posteriores a la obra de nuestra poetisa, podríamos afirmar que Marie de France parece ser la primera en explorar no ya tanto los talentos musicales del héroe, que tal vez pudieran aparecer recogidos en la versión primitiva, aunque sólo en calidad de rasgos caracteriales de segundo orden en la descripción del héroe, como la identidad de Tristán en tanto que autor y, más concretamente, compositor de *lais* musicales<sup>216</sup>.

Llegados a este punto, convendría cuestionarse la autenticidad del *lai* escrito por Tristán, quien no resulta ser más que un *personaje* ficcional, el protagonista de nuestra historia, pero un *personaje* de ficción, a no ser que queramos ver en él el *personaje* histórico con el que muchos han querido identificar al héroe, gracias a la tumba encontrada con el nombre de DRISDANUS hacia el siglo VI. Resulta tremendamente difícil constatar esta hipótesis. Sin embargo, sí es cierto que, al margen del *lai narrativo* compuesto por Marie de France, existió, en efecto, un poema lírico o un *lai lírico*, para ser más exactos, conservado en dos manuscritos, uno en Berna y otro en París. Según Hoepffner, habría sido justamente la tradición encargada de convertir a Tristán en autor de este *lai lírico*:

Devant les précisions qu'elle nous donne, je fais assez confiance à la probabilité de Marie pour croire qu'ici elle a vraiment connu une composition musicale,

---

<sup>215</sup> No todos los críticos están de acuerdo en afirmar que la versión primigenia elidiera por completo las dotes musicales de Tristán: "Tristan harpeur, le roman primitif le connaissait déjà, sans toutefois insister là-dessus autant que Thomas" (Hoepffner, 1934: 20)

<sup>216</sup> El que Marie de France nos muestre a Tristán como compositor de un *lai* musical, según se desprende de las palabras de la propia autora cuando alude al arpa de Tristán, refleja con gran fidelidad cuál es la realidad del *lai* en el momento de su gestación, una realidad que se define en términos de musicalidad o melodía, tal y como afirma Foulet: "Ainsi à s'en tenir aux exemples qui précèdent les seuls à ma connaissance qu'on ait signalés avant 1170 -cela n'est nulle part nettement exprimé. S'il y a une chanson, clairement elle est d'importance secondaire. C'est la musique qui compte et ce son des noms d'instruments de musique qui sont le plus souvent mis en rapport avec le mot lai" (1908: 165). De ahí la alusión tan explícita y en absoluto gratuita que Marie hace sobre el arpa de Tristán.

avec ou sans paroles, que les exécutant annonçaient, selon leur public, par son titre anglais ou français, et que la tradition attribuait à Tristan lui-même, le héros de l'aventure (1950: 42).

Es más, como nos dice Hoepffner, Marie habría tenido conocimiento de este *lai* musical con título inglés y francés, que presentaría a Tristán como su autor. De esta forma se puede explicar, pues, la genialidad de Marie a la hora de presentarnos a Tristán como autor del *lai*. No es que Tristán haya compuesto ninguna obra, sino que, desde el principio, el público quiso ver en él el autor de su propia historia o, al menos, de uno de los momentos más intensos de la misma, su encuentro con la reina. La voluntad por parte del público de no olvidar uno de los momentos más relevantes de la célebre leyenda habría convertido a Tristán en autor de un *lai* que, con música, lo celebra para deleite del público venidero. Así, aunque tal *lai* no exista materialmente, el lector recuerda que el episodio es digno de ser rememorado por voluntad de su protagonista:

Pur les paroles remembrer,  
Tristram, ki bien saveit harper,  
En aveit fait un nuvel lai,  
Asez brefement le numerai:  
*Gotelof* l'apeleut Engleis,  
*Chevrefoil* le nument Franceis  
(Marie de France, 1989: 302) (vv. 111-116).

[Pour que ne pérît point leur entretien, Tristan, qui jouait avec talent de la harpe, tira de l'épisode un lai sans précédent. En voici, sans commentaire, le titre: en anglais, *Gotelef*; en français, *Chèvrefeuille*]

Nos gustaría terminar el estudio de la *intertextualidad* destacando que el *Chèvrefeuille* de Marie no sólo guarda una relación de *intertextualidad* con las *versiones corteses* del Tristán. Tal vez la relación con éstas sea más directa. Sin embargo, aunque el *Chèvrefeuille* parece ser un episodio bastante original, presenta claras concomitancias con las versiones comunes del Tristán, es decir, con Béroul y, especialmente con Eilhart von Oberg. Ello refuerza aún más la hipótesis de que, verdaderamente, Marie hubiera manejado la versión primigenia del Tristán. Adam y Hemming afirman que los episodios en común, relativos al autor alemán, serían la cita espiada de los amantes y la *escena* en la que aparece el cortejo de la reina:

Although the story behind *Chèvrefeuille* is distinctive, and although the episode itself does not recur, these are similarities of various kinds which have led to a comparison between this lai and two episodes found in other versions: the Trust beneath the Tree and the "Cortège de la Reine". These episodes have enough in commun to suggest their derivation from a common source (1976: 206).

En la *escena* de la cita espiada, Tristán recurre a unos trozos de madera que echa al río para llamar la atención de Isolda. Asimismo, en la *escena* en la que la reina va acompañada de su cortejo, Tristán lanza un trozo de madera para llamar su atención. En sendos casos el trozo de madera tiene como función llamar la atención de la reina, pero Eilhart no lo dota en ningún momento de contenido informativo. María, sin embargo, hace que Tristán escriba en él un mensaje, considerablemente extenso si tenemos en cuenta que ha de ser tallado en un trozo de madera, cuyo contenido resulta simbólico (la madreselva y el avellano simbolizarían la relación de Tristán e Isolda). En este sentido, Marie está siendo bastante novedosa al introducir un *relato* dentro del *relato*. El *Chèvrefeuille*, un episodio muy puntual como ya hemos visto, contendría paradójicamente la esencia global del *Tristán*, la inseparabilidad de los amantes y el peligro de muerte que sobre ellos pesa si finalmente son separados. La originalidad y magistralidad de Marie de France frente a otras versiones episódicas, como las *Folies Tristan*, radica en el hecho de presentar a través de un pequeño continente todo un gran contenido, utilizando para ello la belleza del simbolismo y la comparación. Así, si su versión perdía dramatismo frente a las *Folies Tristan*, las otras dos versiones episódicas aquí analizadas, ganará, sin embargo, en fuerza lírica, convirtiéndola, pues, en una de las versiones que más reflexiones y más contradicciones ha suscitado a la crítica.

## **CAPÍTULO VIII**

### **CONCLUSIONES**

Una de las primeras conclusiones que podríamos extraer del estudio que hemos llevado a cabo gira en torno a la polémica cuestión de los orígenes del *Tristán*. Hasta no hace mucho, la crítica se empeñaba en buscar fuentes concretas y localizables desde un punto de vista geográfico en lo que respecta a la materia tristaniana. En este sentido, la mayoría de investigadores tendían a ver en la leyenda un origen puramente céltico. Tal ha sido el caso de Schoepperle (1970), dadas las cuantiosas y sorprendentes concomitancias que el *Tristán* presentaba (principalmente en versiones como las de Béroul o Eilhart) con obras como los *Mabinogi* o los *atheida*, entre los que se encontraba el famoso relato de *Diarmaid y Grainne*. En efecto, hemos podido constatar que las analogías son muchas y muy precisas con este último cuento: el rapto de la reina, el adulterio de ésta con el sobrino del rey, el exilio en el bosque y la separación de los cuerpos por una piedra, etc. Sin embargo, también existen diferencias entre ambas narraciones, tantas que nos ha sido imposible ver en *Diarmaid y Grainne* o en cualquier otro de los *atheida* aludidos un modelo para *Tristán e Isolda*.

Sirviéndonos de estas diferencias, hemos revisado las teorías de Gallais (1974), quien opta por defender un origen persa para *Tristán e Isolda*. Dicho origen lo particulariza en la obra de Gurgani Wis y Ramin. Llevado a cabo el correspondiente análisis comparativo, hemos puesto de relieve toda una serie de similitudes dignas de tener en cuenta, como, por ejemplo, la imagen de la mujer que se casa con un hombre mucho mayor que ella, en contra de su voluntad, y con el que no llega a consumar su matrimonio, la huida con el sobrino de éste, de quien se ha enamorado fatalmente, sin poderlo remediar, el posterior matrimonio del héroe con una mujer a la que desdén para volver con su enamorada, el exilio de los amantes en el desierto, etc. Sin embargo, existen también partes que difieren sobremanera con *Tristán e Isolda* y que, por lo tanto, no debemos obviar. Una de las más interesantes, a nuestro entender, es el hecho de que Wis y Ramin quede desprovista de un final trágico para los amantes, siendo la idea de fatalidad la más notoria para las distintas versiones del *Tristán*. Por supuesto, Gallais esgrime argumentos para justificar esta diferencia, señalando, al respecto, que el texto persa, cargado de optimismo, habría ido aumentando su sentido trágico al filtrarse en el continente, pasando por el mundo musulmán, con una filosofía mucho más pesimista que la persa. La explicación puede resultar, a priori, lógica, pero no podemos negar que un proceso así requeriría un periodo de tiempo considerable y, en este caso, no lo hay. Está comprobado a ciencia cierta que las versiones escritas más antiguas del *Tristán* datan del último tercio del siglo XII e, incluso, se piensa que debió existir una

versión anterior, un *arquetipo* del que muy pronto habrían empezado a ramificarse las demás versiones del *Tristán*, también escrito, que dataría de mediados de ese mismo siglo o, incluso, antes, habida cuenta de cuál será la magnitud de su extensión y reconocimiento:

Il semble bien, en effet, que certains troubadours aient connu la légende de Tristan dès les années 1130-1150, s'il faut en croire une allusion, d'ailleurs peu claire, de Cercamon et la fin d'une chanson de Bernard Marti où le poète rêve de s'enfuir avec sa dame dans une loge de feuillage en pleine forêt; l'hiver, conclut-il, est aussi favorable à l'amour que la belle saison; souvenir possible d'une version galloise contenue dans une *Histoire Tristan* tardive, où le roi Arthur accorde Iseut à Marc pendant l'été et la donne à Tristan durant le mois de froidure (...) (De Beaumarchais, 1984: 2.334).

Si tenemos en cuenta que *Wis* y *Ramin* fue compuesta en la segunda mitad del siglo XI, es más que imposible pensar en la idea de la imitación por parte de una leyenda que ya podía, incluso, estar elaborada literariamente o, cuando menos, es seguro que ya debía tener una tradición oral. Además, Gallais, en una actitud un tanto reduccionista y obcecada, no toma en cuenta que, paralelamente a *Wis* y *Ramin*, existen en el ámbito orientalista otras historias que bien podrían ser puestas en parangón con el *Tristán*. De Beaumarchais hace referencia, en este sentido, aunque sólo sea de pasada, a *Kaïs* y *Jobhna* (1984: 2.334). En dicho relato, Kaïs, el protagonista masculino, se enamora de Jobhna, pero la abandona y contrae matrimonio con una mujer que también lleva por nombre Jobhna y que, como Isolda de las Blancas Manos, provocará su muerte. Es más, en esta novela siria, encontramos el tema de la fatalidad ligado indisolublemente al destino de los amantes, como acaeciera en *Tristán e Isolda*. Pensar, sin embargo, en la posibilidad de imitación nos parece imposible, ya que esta obra fue compuesta a mediados del siglo XII. ¿Cómo justificar, entonces, la migración del *relato* de Oriente a Occidente? Es imposible hacerlo cuando ambos textos (el primer *Tristán* y *Kaïs* y *Jobhna*) son prácticamente coetáneos y, además, nos encontramos en un periodo en el que la comunicación y el trasvase de conocimientos y obras literarias no es, en absoluto, profuso.

Finalmente, también hemos querido ser conscientes de todas aquellas aportaciones que han abogado por la defensa de un origen grecolatino. En efecto, vemos cómo mitos tan conocidos como los de Teseo, el Minotauro, Procris, Enone, Paris, Hipólito, Fedra, Filócteles, Píramo y Tisbe, etc., se insertan en gran parte de los episodios que configuran la leyenda del *Tristán*, bien dentro del nivel épico y masculino bien dentro del nivel erótico y femenino. Uno de los máximos defensores que más ha

profundizado al respecto ha sido Saussure, según apuntan Meli y Marinetti (1986). Estamos de acuerdo con esta fuerte relación entre los mitos anteriormente aludidos y la leyenda, hasta el punto de haber consagrado un capítulo de nuestro estudio a delimitar en detalle cómo y en qué aspectos todos estos mitos han influido en *Tristán e Isolda*. De hecho, en la Antigüedad Clásica es normal que circularan historias trágicas sobre amores fatales sin otra salida que la muerte de los amantes. Píramo y Tisbe son el más claro exponente en este sentido, pero también nos encontramos con la figura de la mujer despechada y celosa, Fedra, quien a través de la mentira acaba con la vida del hombre al que más ama, del mismo modo que hará Isolda de las Blancas Manos, o con la hábil curandera, Enone, que no llega a tiempo para salvar al amado de su mortal herida y se suicida, recordándonos así la muerte de Isolda la Rubia. Hemos de tener en cuenta que buena parte de la literatura medieval había quedado impregnada por los grandes *relatos* míticos e históricos de la Antigüedad Clásica, conocidos directamente por obras como la *Eneida* de Virgilio, las *Metamorfosis* de Ovidio o la *Tebaida* de Estacio (de las que posteriormente nacerían, con el desarrollo del *roman antique*, el *Énéas*, el *Roman de Thèbes* o el *Piramus et Tisbé*, de autor desconocido, por citar sólo algunos ejemplos) o indirectamente, a través de adaptaciones y resúmenes. En definitiva, la Antigüedad Clásica se había convertido en moda literaria y, durante el siglo XII, esta moda llega a su máximo nivel de expresión, lo cual hace hasta cierto punto lógico que el *Tristán* presente con lujo de detalles una tan ingente suma de episodios prestados de los mitógrafos grecolatinos.

Por otro lado, la idea de fatalidad parece converger tanto en el ámbito clásico como en el celta. Recordemos, en este sentido, los trágicos finales ya no sólo de *Diarmaid* y *Grainne*, sino también de otros *relatos* como *Canó y Cred*, *Noisé y Derdriu*, etc., donde los amantes, como ya dijimos, están claramente abocados a la muerte. Se trata, pues, de una imagen trágica y violenta del amor que reclama la sangre y la muerte como única vía de materialización y escape, una imagen cuya máxima expresión queda puesta de manifiesto con la trágica historia de *Tristán e Isolda*, muy pronto convertida en mito literario para la cultura de Occidente, como muy bien afirma Rougemont (1972).

Parece ser, entonces, que todas estas leyendas, *relatos* y mitos presentan no pocas concomitancias ya no sólo con *Tristán e Isolda*, que bien podría ser un elemento más de la cadena, sino entre sí. De la comparación de los *relatos* aludidos y de algunos más, con los que no hemos podido trabajar por cuestiones de espacio (*Kaïs et Lobhna* o

los *Mabinogi*), parece extraerse un mismo modelo o, lo que es lo mismo, un gran *macroesquema narrativo* con toda una serie de invariantes que cada civilización habría mantenido, introduciendo, al mismo tiempo, aspectos propios de su cultura, su historia o su filosofía, siendo en el caso del *Tristán* el *feudalismo* y la *cortesía*, tan típicos de la Europa del siglo XII, dos buenos motores para otorgar originalidad a la obra. Este *esquema narrativo* común, *protopoema*, *canto primitivo*, o como queramos llamarlo, haría que todos los *relatos* anteriormente aludidos emanasen conjuntamente de un pasado inmemorial, con lo cual es muy difícil defender que autores como Béroul o Thomas d'Angleterre en Francia y Eilhart von Oberg o Gottfried von Strassbourg en Alemania se hubiesen inspirado de obras exclusivamente orientales, célticas o grecolatinas.

En cambio, apreciamos, sin duda alguna, en las obras de estos autores, grandes y sorprendentes paralelismos con las obras célticas, persas o clásicas, a las que ya aludimos y no dudamos que, de haberse conservado el *arquetipo* original, los paralelismos serían aún más cuantiosos y claros, pero en ningún momento podemos abogar por una influencia determinada, ya que ello implicaría negar la influencia del resto de los dominios apuntados y, francamente, allá donde el ámbito persa se queda corto o fracasa parece responder el origen céltico o, incluso, el grecolatino. Además, en el grueso de sus aportaciones todos estos dominios parecen coincidir en ofrecer la imagen de un amor que se liga a la fatalidad y a la prohibición y que frontalmente entra en conflicto con la sociedad y la normativa moral. Llegamos así a la conclusión de que, con toda seguridad, será preciso adentrarse en una teoría que defienda un origen anterior en el tiempo y más genérico que el que implica la pertenencia a tal o cual pueblo. Parece mucho más sensato creer que una misma historia se haya podido extender en épocas imprecisas y en civilizaciones, a priori, muy diferentes (apreciemos, en este sentido, el contraste Oriente vs. Occidente).

La siguiente indagación que hemos hecho al respecto se centraba en la cuestión de dilucidar cuál ha sido el ámbito de creación de esta posible historia inmemorial y cómo se ha ido manteniendo con el devenir de los tiempos. En este sentido, hemos de reconocer que las aportaciones del profesor Walter (1990) nos han resultado de una gran valía, pues nos han permitido alejarnos de la contradicción y el determinismo subjetivista en los que a menudo se caía con respecto a la cuestión de los orígenes del *Tristán*. El hecho de que un texto presente más o menos analogías con otro no debería implicar, necesariamente, como para muchos autores ha conllevado, que exista una



relación de imitación, aunque el plagio fuese uno de los procedimientos literarios más comunes a lo largo de la Edad Media y, sobre todo, en esta primera etapa de elaboración literaria en la que aún nos estamos situando. Es innegable que *Tristán e Isolda* se parece a *Diarmaid y Grainne*, *Wis y Ramin*, *Kais y Jobhna*, *Canó y Cred*, *Baile y Ailinn*, etc., o a los mitos de Teseo, Procris, Fedra, Enone, por sólo citar unos cuantos, a veces, incluso, en aspectos muy concretos, pero también presenta la suficiente originalidad como para verse convertida en un mito literario, desde el momento mismo de su aparición en el siglo XII (De Rougemont, 1972: 23). Rechazando, pues, la idea de la imitación (una idea que, por el contrario, podríamos adoptar a la hora de justificar la influencia interna de las distintas versiones del *Tristán*), tendremos que aceptar un origen común para nuestra leyenda y todos estos *relatos* y mitos a los que aludimos. Para ello, y tal y como hace el profesor Walter, nos hemos visto obligados a recurrir a las valiosas aportaciones de Dumézil, quien nos explica que las analogías entre *motivos*, *personajes* y *estructuras* (analogías de las que ya dimos cuenta en nuestro estudio sobre los orígenes del *Tristán* y la configuración mitológica de la leyenda), pueden ser perfectamente justificadas a través de una herencia de civilización común y no por el fácil y superfluo argumento de la influencia más o menos directa. Además, hemos visto que esta influencia es muy difícil de justificar en algunos casos, puesto que implica una idea de proximidad espacial y temporal que no siempre se cumple.

En este orden de ideas, tendremos que aceptar que todas las analogías vistas en ese *macroesquema narrativo*, que parece subyacer de la comparación conjunta de los textos abordados, bien podrían formar parte de un folklore universal, pues decir que todas las evidencias establecidas con el *Tristán* pertenecen a un solo pueblo es demasiado forzado, y además, faltaría a la realidad, haciendo justicia a los resultados obtenidos en nuestra tarea comparativa, en tanto que de ésta también hemos deducido diferencias. Nos parece, entonces, mucho más comedido y oportuno hablar de un origen común no de *Tristán e Isolda*, *Wis y Ramin* y *Diarmaid y Grainne* o cualquier otra obra o mito de los que hemos visto, sino de un origen común a todas ellas, que bien podría encontrarse en la época del indoeuropeo, como ya ha dejado translucir Walter:

L'enquête mythologique exigerait de comparer entre eux l'ensemble des témoignages indo-européens pour mieux cerner la probable cohérence mythique qui a précédé la transformation du mythe en roman. Ce travail reste encore à faire. Nous avons néanmoins entrepris une première enquête sur ce sujet dans notre essai: *Le Gant de Verre ou le Mythe de Tristan et Iseut* (1989: 14).

*Tristan e Isolda*, *Wis y Ramin*, *Diarmaid y Grainne* o los mitos de Teseo, Procris, Fedra o Paris, por sólo citar algunos, parecen responder a la percepción de un mismo horizonte cultural. Griegos, latinos, galos, celtas o persas se identifican en el principio de la historia como un mismo pueblo indoeuropeo que con el transcurso del tiempo y las diferentes migraciones se habría escindido, dando paso a una sorprendente pluralidad de civilizaciones. Sin embargo, no podemos pasar por alto que este pueblo indoeuropeo presentara, al menos, un folklore, unas creencias, una cultura ancestral y por qué no, una mitología, por primitiva que ésta pudiera resultar. En definitiva, se trata de una identidad o impronta, lógica desde el momento en que una determinada población cuenta con una lengua. Cabría preguntarse si esta identidad se habría perdido con el devenir del tiempo. Atendiendo a las aportaciones de Dumézil, hemos de decir que no, en la medida en que una *herencia mitológica común*, preservada de generación en generación a través de la tradición oral y el folklore, habría ayudado a su mantenimiento.

Justamente a través de esta noción es donde se podría apreciar no ya sólo el origen del *Tristán*, sino la fuente del *protopoema narrativo* que subyace de la comparación de los *relatos* estudiados en multitud de detalles, detalles de los que nosotros hemos podido dar parcialmente cuenta en nuestro estudio:

Il est beaucoup plus difficile en revanche de construire une réflexion qui tente de saisir le substrat du mythe tristanien et son basculement dans le <<roman>>. Seule une méthode comparatiste possède quelques chances de réussite dans un domaine saturé de malentendus, de préjugés ou d'hypothèses fragiles (Walter, 1990: 18).

Reconocemos que el trabajo que aquí presentamos sólo ha sido un primer esbozo en la ardua y compleja investigación que demanda la cuestión de los orígenes del *Tristán*. Desde luego, no hemos pretendido con ello echar por tierra las valiosas teorías de Schoepperle, Gallais o Ferdinand de Saussure, por sólo citar algunos de los muchos investigadores que se han interesado por tan compleja y polémica cuestión, sino tomar estas teorías de manera conciliadora, pues cada una lleva parte de razón a la hora de empezar a ver si aún se podría dar un paso más allá que no cayera en el determinismo. La teoría de un origen indoeuropeo para el *Tristán*, como para el resto de textos y mitos aquí aludidos, parece apuntar un haz de luz al respecto.

Dentro de este capítulo de conclusiones y desgranando aún más la cuestión de los orígenes, también hemos querido reflexionar, aunque en menor medida, acerca de la

posible existencia de un *relato* primitivo de la leyenda, pues ésta también era una forma de abordar la tan mencionada cuestión. En este sentido, buena parte del estudio de la *intertextualidad* en nuestro capítulo dedicado al análisis narratológico de cuatro de las versiones más conocidas de la leyenda (Béroul, Thomas, Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassbourg) y de algunos *relatos* episódicos (*Folies* de Berna y Oxford y *Lai du Chèvrefeuille*) ha sido de vital relevancia. Los cuatro autores previamente mencionados aluden en sus respectivas versiones a una ingente pluralidad de *relatos* donde ya se contaba o se aludía a la leyenda de *Tristán e Isolda*. Es más, la materia tristaniana aparecía, incluso, referida con gran profusión y detalle en las canciones de los trovadores, entre los que cabría destacar las figuras de Cercamon como uno de los más conocidos o Bernart de Ventadour, Rimbaud d'Orange o Guerau de Cabrera. Sin embargo, es cierto que, entre toda esta diversidad de *relatos*, nuestros cuatro autores establecen una clarísima jerarquía. Recordemos cómo Thomas d'Angleterre, en este sentido, hacía mención explícita de todos aquellos que contaban la historia a su libre arbitrio y, además, nos dice que debieron ser muchos (1989: 434), pero entre todos ellos pone de relieve la figura de Breri, destacando que este bardo galés conocía mejor que ningún otro la materia tristaniana. Frente a esta ingente pluralidad de *relatos* de más o menos extensión (canciones, *lais*, versiones), de carácter fragmentario y heteróclito, Thomas d'Angleterre se afana en defender una única versión como auténtica o, al menos, apegada en mayor medida a lo que debía ser la leyenda primitiva.

Esta misma idea de pluralidad o diversidad a la hora de contar el *Tristán*, por un lado, y de jerarquización y singularización, por otro, también parece encontrarse en los otros tres autores analizados. Así, en lo que respecta a Béroul, se hace en más de una ocasión referencia a la historia del Tristán, *estoire*, como él mismo la llama, y atestigua haberla encontrado por escrito, aunque nada nos dice acerca de la identidad de su autor (Béroul, 1989: 104). Frente a ella, afirma que muchos fueron los que contaron la historia del *Tristán*, aunque modificándola y faltando bastante a lo acaecido en la leyenda, pues no la debían conocer bien y allá donde el conocimiento fallaba, surgía la invención. Paralelamente, Gottfried von Strassbourg alude también a una ingente pluralidad de autores y *relatos* a la hora de contar la historia, pero él se vanagloria de haber dejado de lado estos *relatos*, de mayor o menor calidad y éxito, para seguir únicamente la versión anteriormente aludida de Thomas d'Angleterre, aspecto que hemos podido constatar a través de un nuevo rasgo de *intertextualidad*. Sin embargo, Gottfried, en tanto que se sitúa ya en los primeros años del siglo XIII, no nos es de gran

utilidad a la hora de dilucidar cuál habría sido la versión primigenia del *Tristán* o de recopilar, al menos, información en torno a esta primera versión. Entre la versión de Gottfried y el primer *Tristán* existe, al menos, una generación de textos, entre los que destaca el de Thomas d'Angleterre, pero en la misma fecha se sitúa el de Béroul en Francia o, incluso un poco antes, el de Eilhart von Oberg en Alemania. Nos han parecido, pues, mucho más relevantes las aportaciones que Eilhart ha hecho con respecto a la novela primitiva del *Tristán* por dos razones que ya hemos desarrollado en nuestro trabajo: la primera, porque es la más antigua versión del medievo que se conserva, y además íntegra, y la segunda, porque, según ha querido ver la crítica, sería la más fiel al *arquetipo* original. De hecho, ha habido quien ha apuntado que el texto de Eilhart no era otra cosa que una mera traducción de la versión originaria, aspecto que hemos descartado al ir precisando los rasgos de originalidad y distinción propia que Eilhart muestra en su recepción del *Tristán*. Sin embargo, dado que es la primera versión conservada, nos ha parecido especialmente relevante la información que nos pudiera ofrecer en torno a esta primera versión perdida. Eilhart, en concreto, nos habla de un libro escrito que contaría, a modo de biografía, la vida del valeroso caballero Tristán, desde su nacimiento hasta su muerte. Nada nos dice, en cambio, sobre el título o el autor de este libro. Al mismo tiempo, y al igual que todos los autores anteriores, Eilhart se hace eco de la pluralidad de cuentistas que se interesan, con mayor o menor fortuna, en el *Tristán* e, incluso, llega a hablar de la existencia de varios libros escritos. En efecto, es muy posible, como ya habíamos apuntado en nuestro trabajo, que las *versiones comunes* y las *versiones corteses* hubieran derivado de fuentes distintas, lo cual demuestra que entre el *Tristán* primigenio y las primeras versiones medievales conservadas habría un estadio de versiones divergentes de la materia que no hemos conservado, ni siquiera de manera fragmentaria. Si a ello le añadimos las diferentes condiciones de gestación y la ideología con la que Béroul, Thomas, Eilhart o Gottfried impregnan sus textos, comprenderemos que el número de discrepancias entre estas primeras versiones, que dan cuenta de la recepción del *Tristán* en Francia y Alemania, sea tan grande.

A las aportaciones de Eilhart von Oberg cabría añadir igualmente las palabras de Marie de France en su *Lai du Chèvrefeuille*. Ella también nos habla de la existencia de múltiples cuentistas e, incluso, de *relatos* cortos que abarcarían algún episodio de la leyenda, pero, entre toda esta actividad, conviene destacar la mención a una obra escrita y bien unificada de la que, si bien no dice quién es su autor, sí nos da, en cambio, el

título, cosa que no hacían Béroul, Eilhart o Thomas. El texto al que Marie alude es *Tristan et la reine*. Somos conscientes de que la versión de Marie es, incluso, anterior a la de Eilhart von Oberg, pero, dado el carácter episódico de su fragmento, nos es más difícil dilucidar si se trata de una versión episódica o nos encontramos, más bien, ante una versión que abarcaría la globalidad de la leyenda.

Sea como fuere, nos ha quedado claro, en cualquier caso, que el tema de las fuentes escritas del *Tristán* hay que apreciarlo como un fenómeno de una enorme complejidad. Creemos que no es tan sencillo como afirmar que de una misma obra no conservada habrían derivado las versiones medievales con las que hoy contamos, puesto que ya nuestros autores (Marie de France, Béroul, Eilhart, Gottfried o Thomas d'Angleterre) están evidenciando una pluralidad más que considerable de fuentes, pluralidad heteróclita que nos hace imposible pensar que la versión de Breri, la *estoire* de Béroul, el libro del que nos habla Eilhart o la obra *Tristan et la reine* que menciona Marie de France en la introducción a su *Lai du Chèvrefeuille* sean un mismo texto del que hayan derivado todas y cada una de las versiones que analizamos.

Quedémonos, por tanto, con las versiones de Béroul, de Eilhart y de Thomas, en tanto que versiones completas (o que en un determinado momento lo fueron) anteriores en el tiempo. Las tres nos hablan de un *relato* unificado y de carácter escrito que contendría la historia relativa a la leyenda de *Tristán e Isolda*. Cabe, entonces, preguntarse si las tres *narraciones* están haciendo referencia a un mismo poema primitivo. Pues bien, a lo largo de nuestro estudio narratológico hemos demostrado que existe una tan ingente suma de diferencias entre estos primeros autores que nos resulta difícil pensar en una fuente de inspiración común. No olvidemos, en este sentido, que el eje de *saberes* y *valores* analizado en nuestro estudio narratológico permitía hablar en la versión de Béroul de una fuerte impronta cristiana ante la que se ven subyugados los acontecimientos. Del mismo modo, Béroul acentúa toda una serie de problemas histórico-feudales en su versión, al igual que hace Eilhart von Oberg. En Thomas, en cambio, la despreocupación feudal y religiosa es absoluta. La cuestión de los *saberes* y los *valores* en el *relato* nos ha conducido por derroteros muy diferentes, aquellos que se relacionan, antes bien, con el mundo de la *cortesía* y lo sentimental, puesto que Thomas hace del amor un problema capital y absoluto en su obra. Thomas se afana en presentar una versión dolorosa y desgarradora de tal sentimiento (de lo que llegará a hacerse eco en mayor medida Gottfried von Strassbourg, ya en los albores del siglo XIII, al considerar el sufrimiento de amor como una enfermedad). Además, Béroul, como

Eilhart, en tanto que más primitivos, se asimilan a la *épica* y sus *personajes* apenas presentan desarrollo psicológico. En Thomas, por el contrario, esta última será una de las características más importantes. Los *personajes* cobran gran relevancia y protagonismo a través de sus profusos *monólogos interiores*. Asimismo, el propio *narrador* participa de la historia, insertando no pocos *segmentos evaluativos* y *reflexivos* que a menudo ralentizan el *ritmo del relato*, mientras que en Béroul o Eilhart la acción parece cobrar una relevancia máxima en una *narración* desprovista de *reflexión*. Quizá buena parte de estas diferencias constatadas en nuestro estudio narratológico se deben al propio espíritu de los autores y a las circunstancias que las rodean (Thomas era un poeta de la corte y a ésta parece dirigir su obra), pero también nos invitan a pensar y reflexionar sobre la existencia de una única novela primitiva. Tan ingente número de discrepancias hace más que posible que estos primitivos autores del *Tristán* hubieran bebido, por lo tanto, de fuentes diferentes.

A este respecto, la cuestión de la *intertextualidad* nos ha sido altamente útil. Como ya hemos dicho, en ella se pone de manifiesto la existencia de una gran cantidad de versiones y *relatos* sobre el *Tristán*. No podemos, por tanto, hablar de un origen singular a nivel literario. Si así lo fuese, el proceso de extensión de la leyenda tristaniana a lo largo y ancho del continente europeo hubiera sido mucho más lento, en una época muy alejada aún del nacimiento de la imprenta o de la buena conservación de los manuscritos y la difusión de los mismos. El hecho de que las versiones francesas de Thomas o Béroul se hayan conservado de manera fragmentaria así lo prueba. Sin embargo, es muy cierto que la leyenda parece conocer una extensión y gestación literaria casi simultánea dentro y fuera de Francia. En este sentido, la obra de Eilhart von Oberg parece ser, incluso, anterior a la de los dos autores franceses y el *Tristán* de Gottfried von Strassbourg sólo sigue al de su antecesor Thomas d'Angleterre en unos pocos años. Además, en la misma época hemos visto en nuestro *análisis intertextual* la aparición de otras versiones como las *Folies* de Oxford y Berna, de finales del siglo XII, la saga noruega de Frère Robert, el *Sir Tristren* inglés, las alusiones en la Tavola Ritonda de origen italiano (todas ellas ya del siglo XII), el *Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France (anterior, incluso, a la obra de Eilhart), entre un largo etcétera. Es preciso suponer, entonces, que la canalización literaria de la leyenda se hiciera a partir de una pluralidad de textos y no de una única novela primitiva, ya que ello implicaría necesariamente una gestación literaria mucho más lenta de la materia, en especial, si la disparidad geográfica es tan considerable.

En definitiva, los orígenes del *Tristán* a nivel literario, que no legendario, parecen más bien hacer referencia a una ineludible idea de pluralidad en la que encontramos textos más o menos completos sobre la leyenda (la *estoire* de Béroul o la de Bréri Ap Davidor o la de la Chèvre, como nos indica el *Roman de Renart*), junto con *relatos* episódicos (*lais*, como el de Marie de France, canciones trovadorescas en las que se alude con detalle a la vida de los amantes, *relatos* inconclusos, fragmentarios o perdidos, como es el caso de *Du roi Marc et de la reine*, perteneciente a Chrétien de Troyes), con los que debieron cohabitar ya no sólo a nivel escrito, sino también oral, siendo esta última una tradición que justifica mucho mejor la canalización literaria de la leyenda, atendiendo a factores de rapidez y extensión geográfica. Además, el carácter movedido y metamorfoseante de la tradición oral ayudaría a comprender, en mayor medida, las diferencias relativas a la leyenda que aparecen ya en las distintas versiones medievales de la misma hoy por hoy conservadas, aunque fragmentarias e incompletas en la mayor parte de los casos.

Otra de las conclusiones que hemos podido derivar de nuestro trabajo gira en torno a la cuestión del perfeccionamiento literario que unas versiones presentan frente a otras. El análisis narratológico efectuado nos ha servido de gran ayuda para ello. Así, la versión de Béroul se nos muestra como la más sencilla y arcaizante. El texto está desprovisto de *digresión* y la *descripción* es muy sencilla. La versión de Eilhart von Oberg también participa de estos rasgos. Eilhart, como Béroul, privilegia en todo momento la acción y el interés épico, pero su *narración* no es tan descuidada o primitiva como la del poeta normando. Si Béroul se caracterizaba por el tránsito brusco de *escenas* o por alterar el orden del *relato*, sin preocuparle en lo más mínimo la linealidad del mismo, Eilhart, por el contrario, parece estar obsesionado por el *orden* y la *estructura*. De hecho, hemos podido constatar en nuestro trabajo que la recurrencia a la *anacronía* (*analepsis* o *prolepsis*) es prácticamente nula. Asimismo, la exposición de los hechos queda perfectamente concatenada en la *narración*, dando impresión de una continuidad y una unidad que hacen que la *estructura* quede concebida casi en términos matemáticos. Aunque no es tan profuso como los poetas cortesos (Thomas y Gottfried especialmente) a la hora de engalanar su versión con ricas y poéticas *descripciones* o con largos *segmentos reflexivos* con los que mostrar su ideología personal mediante cuidadas *disertaciones* y *reflexiones* que dieran a su obra la apariencia de una *novela de tesis*, no podemos decir que no haga uso de estos rasgos. Hemos de reconocer, desde luego, que Eilhart posee una considerable cultura clerical, es poeta de corte y, en mayor

o menor medida, debe ser conocedor y partícipe de la *Minne* alemana. Ello hace que su versión haya sido considerada, y no en vano, como una gran *epopeya cortés* para la literatura del medievo alemán.

Thomas d'Angleterre, por su parte, parece también aventajar a Béroul. En efecto, hemos visto cómo el *narrador* cobraba gran protagonismo en una novela que empieza a adquirir el valor de tesis. Por otro lado, el empleo del *monólogo interior* por parte de los *personajes* nos ha parecido un rasgo de modernidad absoluto, no sólo con respecto a Béroul, sino a toda la producción literaria medieval en general. Su estilo es mucho más cuidado y selecto, debido muy posiblemente a las exigencias que un público refinado de corte hubiera podido hacerle ya no solamente en lo que atañe a la forma, sino también al contenido. De ahí que Thomas d'Angleterre tiña en todo momento su texto con buena parte de los preceptos que impone la *cortesía*, convirtiendo el amor y el sufrimiento que este sentimiento conlleva en un problema capital y absoluto en su obra. De ahí también que la dimensión épica queda relegada en su versión a un segundo plano, por no decir que queda completamente silenciada, hasta el punto de llegar a tener la impresión de que estamos leyendo otro *Tristán* distinto, si lo ponemos en parangón con la otra versión francesa, es decir, la del poeta normando Béroul.

Sin embargo, ha sido en la figura de Gottfried von Strassbourg donde hemos podido constatar un mayor perfeccionamiento formal, no sólo en sus extensas *secuencias reflexivas*, sino también en su exquisito y refinado empleo de la *descripción*, característica de la que las anteriores versiones se encuentran considerablemente desprovistas. En efecto, en el caso del poeta alemán, la *descripción* le sirve al autor como ejercicio de estilo con el que engalanar y extender su *relato* con un virtuosismo retórico y poético hasta entonces inédito en los distintos *Tristán* llevados a cabo en Francia o Alemania. Así, si en Béroul prima en todo momento la acción, en el autor alemán ésta quedará, a veces, de lado, como la historia misma de los amantes, para que el autor se recree en largas *pausas descriptivas* que muestran una mayor idea de conciencia y elaboración literaria y, de manera más velada, un claro afán de superación que muy posiblemente emanaría de la conciencia de un escritor que sabe muy bien que la materia de su obra no es, en absoluto, original (él mismo lo confiesa en varias ocasiones cuando afirma haber seguido el texto de Thomas). Es más, en el momento en que Gottfried compone su obra, ya existen múltiples versiones, entre ellas las de Béroul y Thomas en Francia o la de Eilhart en su propio país, que resultan ser prácticamente coetáneas a la suya. En estas condiciones es muy lógico que el poeta pretenda superar



con su estilo y su virtuosismo literario lo que hasta ese momento se ha llevado a cabo y, aunque es plenamente consciente de que su materia no es original, sí le augura, en cambio, un éxito imperecedero.

Estas diferencias que aparecen a nivel formal en las cuatro versiones podrían ser explicadas partiendo de diferentes puntos de vista. El primero, y más evidente, a nuestro entender, se encontraría en el diferente grado de formación literaria de los autores. Como ya constatamos en nuestro trabajo, Béroul es un juglar, algo así como un poeta de la tradición oral. Es fácilmente deducible que su formación fuera menor que la de Thomas, Eilhart von Oberg o Gottfried von Strassbourg, autores que se habían asentado como poetas de la tradición escrita en el panorama literario cortesano. De hecho, la obra de Béroul está llena de marcas orales que llaman la atención de un auditor al que parece ir destinada la versión. La obra, muy en consonancia con el *género épico*, parece estar hecha para ser escuchada. En Eilhart, estas marcas de oralidad tampoco se encuentran ausentes y, aunque su obra no presenta grandes complicaciones formales, su perfeccionamiento sobrepasa, desde luego, con creces la obra del poeta normando. Resulta lógico, entonces, que el estilo en Béroul sea sencillo y que se privilegie la voz del *narrador* frente a la voz de los *personajes*. En la declamación de la historia es el *narrador* quien habla. Su voz no se puede diluir, por tanto, en largos discursos donde los *personajes* cobren más protagonismo que él. En este sentido, podríamos comparar la versión de Béroul con los *cantares de gesta*, también con una fuerte tradición oral. En ambos casos, prima, ante todo, la acción y ello relega la voz y el pensamiento del *personaje* a un segundo plano. No importa tanto lo que dice como sí lo que hace. De hecho, los diálogos, aunque frecuentes, suelen ser breves. En ningún momento se da pie al *monólogo interior* del *personaje*, porque no interesa tanto resaltar lo que piensa o lo que desea como sí lo que hace. También nos encontramos, en otro orden de ideas, ante un *relato* que tiende a la iteración, rasgo definitorio del *género épico*, como ya expusimos en su momento. Así lo manifiesta el profuso empleo de las *analepsis*, cuyo objetivo, como en la *canción de gesta*, no es otro que el de incidir en aquellos momentos claves de la historia que más debían impactar al lector. Por otra parte, el sencillo carácter formal de la versión de Béroul podría explicarse igualmente por una cuestión de voluntad autorial. En efecto, Béroul pretendió en todo momento permanecer fiel a la historia primitiva (idea que hemos avalado en nuestro trabajo con no poca apoyatura crítica). Por ello, no quiso en ningún momento dotarla de ideología personal y prefirió sustraerse a los dictados cortesanos imperantes en aquella época (de ahí que no

aparezca el *monólogo* en la distancia o no se regodee demasiado el autor en el sufrimiento de los amantes). De esta misma neutralidad a la hora de no teñir su versión con el subjetivismo que implica desarrollar, a veces con lujo de detalles, una determinada ideología personal, participa Eilhart von Oberg. Sin embargo, a nosotros nos parece que Béroul, al igual que Eilhart, están dotando sus obras de una cierta ideología, no tanto personal como social. En efecto, nuestros dos autores pretenden que su obra sea ya no sólo una gran *relato* de amor, sino un documento histórico donde con gran fidelidad y detalle podamos ver reconocidos los problemas de su tiempo: la rivalidad monarquía *versus* nobleza feudal, las relaciones de vasallaje o el progresivo empobrecimiento del poder monárquico. En definitiva, se trataría de una explicación social la que individualizaría a Béroul o Eilhart von Oberg frente a Thomas o Gottfried von Strassbourg, ya que en los dos primeros autores, el interés por lo histórico es mucho más notable. Concretamente, nuestro análisis de la cuestión de los *saberes* ha hecho que podamos ver en ambas versiones un reflejo bastante fiel del panorama histórico, político y social del siglo XII. La versión francesa habría dejado traslucir, en cierto modo, los problemas más importantes surgidos durante el dominio de la dinastía capeta, especialmente durante los reinados de LouisVII y Philippe Auguste, mientras que la versión alemana supone un fiel reflejo de la corte de Brumswick y de la política seguida por Henri le Lion, dándose cuenta de los conflictos y rivalidades entre príncipes en tiempos del emperador Frédéric Barberousse.

En efecto, uno de los problemas de mayor envergadura que, sobre todo, Béroul ha sabido expresarnos magistralmente en su versión ha sido el de la rivalidad feudal, interesada, a como dé lugar, en ir restando poder y fuerza a la institución monárquica. No olvidemos que Francia es aún en el siglo XII un estado descentralizado en el que el dominio regio, incluso desde un punto de vista territorial, queda muy reducido en comparación con el poder que tenían adquiridos ciertos señores feudales. De ahí que, en un momento determinado, los tres felones que nos presenta Béroul (Godoïne, Denoalan y Ganelón) lleguen a amenazar al rey Marco con retirarse a sus castillos, negarle su apoyo e, incluso, llegar a declararle la guerra si fuera preciso y, todo ello, porque simplemente ven en Tristán una amenaza para su poder y su bienestar.

La rivalidad y la tensión política se hacen especialmente patentes en los momentos de sucesión al trono. Béroul no llega a mostrarnos abiertamente este problema, pero, en cierto modo, se está haciendo eco de él a través de la actitud de Godoïne, Denoalan y Ganelón. Si el problema no se hace más virulento estamos seguros

de que se debe al carácter tremendamente fragmentario que la versión presenta. Sin embargo, el texto de Eilhart sí se hace eco de él cuando, a la muerte del padre de Tristán, y dado que el futuro heredero se encuentra ausente del reino de Leonois, todos los señores pretenden conseguir a la fuerza la corona. También Eilhart da cuenta del problema de la usurpación entre reinos en la *escena* en la que el conde Riolt intenta arrebatar por la fuerza el reino de Héfélín, padre de Isolda de las Blancas Manos.

El análisis de las obras de Béroul o Eilhart nos ha permitido constatar, a la luz de lo dicho, que la monarquía es una institución aún muy débil en la Europa del siglo XII y ello es, en buena medida, así porque existe otra institución de poder, la nobleza feudal, según hemos podido comprobar en nuestros textos, cuyo papel es el de estar menoscabando en su propio beneficio la fuerza de la monarquía, a la más mínima ocasión. Es preciso, ante tanta rivalidad y tensión, que el monarca y los mismos señores tiendan a protegerse con vasallos, institución que encarnó la fuerza militar del reino. De hecho, hemos podido comprobar cómo la relación de vasallaje se convierte en un problema capital en estas primeras versiones del *Tristán* de la Edad Media. No hay ni uno solo de los autores que hemos tratado (Béroul, Eilhart von Oberg, Gottfried von Strassbourg, Marie de France e, incluso, Thomas d'Angleterre, en principio menos apegado a la realidad política) que no aborden esta cuestión con mayor o menor intensidad. La relación de vasallaje se define, según Thomas, como una doble relación de deber y amor entre un señor y su vasallo. A su vez, este último debe en todo momento a su señor *auxilium* y *consilium*, es decir, ayuda militar en caso de afrenta y consejo ante los problemas que se puedan originar en el reino o feudo. No en vano hemos podido constatar cómo, en la versión de Béroul, Marco pide humildemente consejo a sus barones ante el problema que le supone la relación adúltera entre su sobrino y su esposa. Esta misma actitud la hemos encontrado reflejada en la *Folie* de Berna, en la que Marco confiesa a los barones de su reino, tras haberlos convocado en asamblea, la falta que su sobrino ha cometido contra el orden social y moral y les pide encarecidamente que, si tienen oportunidad, lo capturen para que pueda ajusticiarlo debidamente. Vemos, pues, cómo el señor depende del consejo y auxilio de sus vasallos, incluso en lo que se refiere a la solución de sus problemas personales, lo cual quiere decir que la relación de ayuda militar se hará aún más necesaria en cuestiones de estado. Así lo hemos encontrado puesto de manifiesto en casi todas las versiones analizadas y, de manera más explícita, en los textos alemanes, pues en ellos se nos narra con lujo de detalles la afrenta contra Moroldo. Desde el momento mismo en que Marco

es humillado y desafiado por Moroldo, solicita la ayuda de sus barones y es justamente Tristán quien, en calidad de vasallo, alcanza una victoria que más que redundar en su beneficio personal, lo hace en la persona del monarca y, por extensión, en el reino de éste. El servicio prestado por parte del vasallo ha de ser incondicional, ya no sólo por la relación de deber y amor que de forma recíproca se establece con su señor, sino porque de su parte media un juramento de fidelidad que se hace constatable con el ceremonial de investidura y del homenaje. De la recepción de este aspecto, con el protocolo que conlleva y, especialmente, con los deberes contractuales que el vasallo que es investido caballero tiene adquiridos hacia el señor y hacia la sociedad en general (deberes entre los que destacan tener un comportamiento noble, ser modesto, sincero, educado, generoso con los débiles, orgulloso con los poderosos, cultivar la apariencia, ser pródigo con los bienes materiales, etc.), se hace especialmente eco la versión de Gottfried von Strassbourg.

Teniendo en cuenta la fuerza que empieza a adquirir la caballería en el aspecto militar, será preciso restarle poder de una forma u otra. Así lo encontramos reflejado en el texto de Béroul. De hecho, el poeta anglonormando, al referirse a Tristán, habla siempre de la categoría del *soudoyer*, es decir, de un caballero que ni tiene representación política ni tiene independencia económica. De ahí que en buena parte de las versiones analizadas (Béroul, Thomas, Eilhart o Gottfried von Strassbourg), Tristán, desde el momento en que debe marcharse al exilio, tiene la necesidad urgente de someterse en calidad de vasallo a un señor que pueda proporcionarle albergue y sustento.

Sin embargo, la recepción del *Tristán* en la *narrativa europea* del siglo XII y principios del XIII no sólo es un trampolín para presentar, describir e, incluso, criticar las instituciones de poder político (monarquía y nobleza) o las fuerzas de poder militar (caballería), definiendo las relaciones que marcan la interacción entre ambas (relaciones de vasallaje, según hemos apuntado), sino que también es el perfecto caldo de cultivo para hablar de otros fenómenos a los que no les podemos restar un ápice de interés y valor a la hora de facilitar el conocimiento histórico y social de la época en la que surgen estas primeras versiones hoy por hoy conservadas. Uno de los más importantes ha sido la concepción de la justicia. En este punto han prestado especial incidencia las versiones de Béroul y Gottfried von Strassbourg. La primera nos habla del *escondit*, prueba mediante la cual el acusado tenía que justificar su inocencia públicamente, y la segunda de la *ordalía judicial*, prueba a la que se recurrió en buena parte de Europa y,

mediante la cual, el acusado tenía que jurar su inocencia, soportando situaciones tan inhumanas como que le echaran agua hirviendo o que le obligaran a coger un hierro candente. Sólo si salía indemne, el acusado demostraba su inocencia. Por cierto, aunque ya hemos dicho que la monarquía era una institución bastante debilitada, estas primeras versiones del *Tristán*, que hoy por hoy conservamos, también se han encargado de mostrarnos los intentos que históricamente llevó a cabo la monarquía, a partir del siglo XII, por centralizar su poder cada vez en mayor medida. Por ello, precisamente la función judicial será una de las primeras que deba monopolizar. Así, vemos cómo Marco, en calidad de rey, es garante de las dos pruebas antes mencionadas, al tiempo que tiene potestad para condenar a los amantes dictatorialmente, es decir, sin ofrecerles la posibilidad de un juicio justo. Como podemos darnos cuenta fácilmente, las versiones medievales del *Tristán* (nos estamos refiriendo, en concreto, a las de Béroul y Gottfried) muestran una concepción de la justicia medieval bastante primitiva, subjetiva y, sobre todo, manipulable. Desde luego, la concepción de la justicia en este periodo no debió ser muy diferente de la que nos ofrecen estos dos *relatos*, entendidos una vez más no ya sólo como recepción de un hecho literario, sino también histórico.

Dejando al margen las cuestiones más puramente historicistas, no podemos dejar de mencionar la visión maniquea del mundo con la que quedan configuradas buena parte de las versiones del *Tristán*, visión de la que también ha participado, en general, buena parte de la literatura del medievo. La Edad Media ha sido una época de binomios radicalistas en la que el hombre podía verse aceptado o rechazado. En efecto, seguir el orden armónico socialmente establecido y cumplir los deberes que, por su condición, cada hombre tenía adquiridos con el resto suponía estar en el ámbito del Bien. Por el contrario, alejarse de estos deberes y transgredir el orden armónico era sinónimo de situarse en el Mal. Ello es justamente lo que le ocurre a nuestro héroe, a Tristán, y a su amada Isolda. Mejor que ningún *personaje* ha sabido simbolizar Tristán la trasgresión al deber. Quizá sea éste uno de los mayores puntos de interés, pues hacen de él un *personaje* rico y complejo, puesto que, por primera vez, la literatura concede tanta o más relevancia a la alteridad de un *personaje* que a su propia identidad, rasgo tremendamente innovador en una literatura aún tan primitiva. En efecto, son cuantiosas las ocasiones en las que Tristán juega con el tema de la doble identidad. Así, es Tristán, pero también es Tantris en Gottfried von Strassbourg y Eilhart von Oberg o Picou, el loco, en las *Folies Tristán*. Es un hábil guerrero, un gran músico, un cazador muy diestro y un poeta de reconocido talento. Es un héroe de la colectividad y un ejemplo de

conciencia comunitaria, pero también es un excluido de la sociedad, un ser marginal y despreciado. Su personalidad queda así fragmentada en múltiples identidades que darán cuenta de su marginalidad, de una marginalidad que, paradójicamente, Tristán utilizará con hábil maestría para acercarse al orden establecido del que ha debido exiliarse. Así, Tristán se disfrazaba de mendigo en Eilhart o de leproso, en Béroul y Thomas, para poder encontrarse con la reina Isolda, pero, sin duda alguna, la identidad marginal que más interés ha despertado en la recepción del *Tristán* para estas primeras versiones europeas, por la importancia y complejidad que llega a adquirir en la Edad Media, ha sido aquella en la que el héroe adopta el rostro de la locura. En la versión alemana de Eilhart la locura, en tanto que marca de burla y liberación, pero también en tanto que marca de ignominia y desprecio, aparece como uno de los aspectos más interesantes de la obra. No en vano surgen en el panorama francés dos *relatos* episódicos destinados única y exclusivamente a abordar el tema de la locura del héroe. De ellos, evidentemente, también nos hemos encargado en nuestro estudio. Nos referimos a las *Folies* de Berna y Oxford. En ellas y en la versión de Eilhart, se ofrece un amplio tratado sobre cómo se concibe la locura en la Edad Media. En el panorama francés, además, el tema es especialmente relevante por el tratamiento que recibirá a nivel dramático. Las *sotties* se llenan de tontos y locos que, bajo su apariencia bufonesca, se libran a toda clase de discursos críticos, paródicos y burlescos con los que atacar la censura del poder y de la institución eclesiástica. Esta aparente libertad culminaba con la celebración en el mes de diciembre de la *Fiesta de los Locos*, en la que, incluso, en la plaza pública, los locos (sólo aparentes) criticaban de manera jocosa, pero acerba, el concubinaje, el adulterio, los maridos burlados, los abusos del poder, la lubricidad y la codicia del clero, etc. En cierto modo, las versiones del *Tristán*, anteriormente mencionadas, ya habían filtrado estos valores, reflejándolos o proyectándolos en la figura del loco de corte (en Tristán, en definitiva), es decir, en aquel que fingía su locura para provocar la carcajada de los cortesanos, como si de un bufón se tratara.

Las tres versiones anteriormente propuestas dan bastante información sobre la morfología que la locura adoptó en la Edad Media. Se habla en detalle de cuatro de sus aspectos más representativos o distintivos: el bastón como arma de defensa, pues al loco a menudo le tocaba sufrir la violencia del pueblo; la tonsura, ya que durante la Edad Media se pensó que la fuerza física y el vigor sexual se encontraba en el cabello (de ahí que el loco sea tonsurado, con el fin de tenerlo más a merced de la población y evitar que procrea); el hábito desgarrado por culpa de los múltiples ataques que padecía; y,

finalmente, el queso por las analogías que presentaba con la masa encefálica para los médicos medievales, según vimos en capítulos anteriores, por emular, una vez fermentado, el espíritu del loco, flemático y melancólico y, finalmente, por ser un alimento con connotaciones marcadamente sexuales, aspecto al que el loco también quedó muy ligado durante la Edad Media. En nuestro análisis hemos podido comprobar que los signos de la locura están muy bien caracterizados en las *Folies* de Oxford y Berna y en la versión alemana de Eilhart von Oberg. Ello demuestra que estas primeras versiones del *Tristán* ya no son sólo ricas en información histórica, sino que también suponen un valioso legado para apreciar el modo de vivir y de pensar de la sociedad medieval europea. Asimismo, tampoco se descuidan en las versiones aludidas las funciones que la locura, en tanto que locura fingida o locura de corte, presentó en la Edad Media. El loco actúa como un bufón que mediante sus peroratas absurdas y cómicas arranca la carcajada de todo aquel que lo contempla. También cumple una función de liberación para el pueblo, pues se convierte en blanco perfecto de abucheos y golpes con el que poder exteriorizar la violencia que el hombre lleva innata. Pero, sin duda alguna, la mayor capacidad de liberación es la del loco mismo, ya que su discurso le permitió, incluso, ir contra las instituciones de poder, sacando a relucir las verdades que más asustaban a éstas. En el caso concreto de *Tristán*, vemos, por ejemplo, cómo delante de Marco y toda la corte llega a confesar que es el amante de la reina. Sin embargo, al venir estas palabras de un loco, normalmente no solía haber represión o castigo alguno.

Teniendo en cuenta todo lo que llevamos hasta ahora dicho, se colige que la recepción del *Tristán* en las primeras versiones europeas focaliza su atención en problemas concretos y muy bien definidos de índole social o histórica, pero por la naturaleza de la historia que nos cuenta hay otros dos aspectos que cobran especial relevancia: lo folklórico y lo religioso, dos dominios que en la Edad Media, época de supersticiones y de crisis religiosas, no fue extraño que entrarán en contraposición. Teniendo en cuenta la filtración céltica que la leyenda hubo de conocer en momentos previos a su gestación literaria, la creencia en el ámbito de la magia y el paganismo es más que constatable. Se alude así a la existencia de monstruos y gigantes que por su carácter de alteridad se convierten en máximos ostentadores del Mal. De ahí, en buena medida, su deformidad física.

A su vez, hemos visto cómo la mujer aparece ligada al ámbito de la magia y el oscurantismo, tal vez producto de las creencias misóginas que imperan a lo largo del

medieval, aunque pensamos que la influencia céltica tuvo que estar presente en este aspecto. De hecho, vemos cómo la mujer, con su conocimiento de las hierbas y ungüentos, es capaz de sanar lo que la medicina del hombre no puede controlar. Ya lo hemos comprobado con las dos heridas que recibe Tristán en su enfrentamiento contra Moroldo y contra el dragón que tiene amenazada la isla de Irlanda. Sin embargo, la manifestación más evidente, compleja y relevante de lo *maravilloso* en todas las versiones del *Tristán* que hemos analizado aparece en el *Mirabilis* que supone el filtro de amor, capaz de unir a los amantes por encima de las leyes religiosas y humanas.

Lo maravilloso parece adquirir así una eminente función compensadora de las múltiples constricciones, censuras y carencias que el mundo de lo real impuso al ser humano durante la Edad Media. Estas constricciones censoras emanaron principalmente del poder político y, especialmente, del religioso, que rechazará y condenará el pecado del adulterio como una de las peores faltas que atenta contra la moral cristiana. Nosotros hemos podido constatar cómo la recepción de este aspecto diverge ya sobremanera en las primeras versiones del *Tristán* que hemos conservado, no ya sólo porque unos autores le den un poder limitado (Béroul o Eilhart), mientras que para otros (Thomas o Gottfried) los efectos del filtro se extienden indefinidamente, convirtiéndose simplemente en un símbolo de la pasión de los amantes y no en un medio de exculparlos ante Dios y ante la ley del hombre. Ello hace que versiones como la de Gottfried o Thomas d'Angleterre tiendan a anular la presencia de Dios y el conflicto moral para centrar su atención en el sentimiento amoroso ilícito y en los males que tal sentimiento acarrea a los amantes.

Sin embargo, no podemos, ni debemos negar, que la creencia en Dios sea uno de los pilares básicos para el hombre medieval. Así lo demuestra la literatura de esta época con el profuso desarrollo del género hagiográfico (*Vidas de Santo*, *Milagros*, etc.). Dios deja patente su presencia, incluso, en manifestaciones que no son exclusivamente religiosas. Tal es el caso del *género épico*. Se nos antoja que un claro exponente, en este sentido, podría ser la *Chanson de Roland*, en la que la presencia del *Miraculum*, es decir, de la intervención de Dios a favor del hombre, es determinante para el devenir y la solución de los acontecimientos en la obra. El *Tristán*, y de manera especial la versión de Béroul, no pudo silenciar un tema que tanto preocupó al hombre medieval. De hecho, numerosas son las veces en las que los *personajes* o el mismo *narrador* invocan a Dios. Pero la presencia divina va más allá de la mera invocación en el texto. El milagro no puede encontrarse ausente. Así, en la versión de Béroul



apreciamos, por ejemplo, cómo Dios salva a Tristán cuando salta del acantilado para escapar de la condena a muerte que le espera de manos de los soldados de Marco. Acto seguido, el *narrador* reconoce explícitamente el milagro divino. Sin embargo, no es la versión de Béroul la única que refleja la tan extendida creencia en milagros que parece haber en la Edad Media. Gottfried von Strassbourg, pese a haber tomado como modelo de inspiración la *versión cortés* de Thomas, en la que la intervención de Dios no tiene cabida, sí nos muestra la relevancia que el milagro y la intervención divina puede tener en el destino del hombre. En efecto, cuando Isolda ha de superar con éxito la prueba de la *ordalía judicial*, se le pide que jure ante Dios, juez supremo de este tipo de situaciones, no haberle sido infiel a Marco, sujetando con sus manos un hierro candente. Isolda así lo hace sin sufrir daño alguno, lo cual quiere decir que Dios ha debido intervenir a favor de la joven, a pesar de que ella ha sido ambigua en su juramento. De ello se deduce que, una vez más, los amantes, en este caso la reina, reciben el beneficio del milagro. Nuestro análisis nos ha permitido reconocer, eso sí, que sólo Béroul da una importancia capital al poder de Dios. Dios, sorprendentemente, favorece a aquellos que han pecado contra la moral cristiana, y más concretamente, contra uno de los diez mandamientos de la Ley de Dios.

Sin embargo, en Béroul, mejor que en ninguno del resto de autores vistos, se elogia la infidelidad conyugal. Los amantes no son culpables de su pecado, puesto que existe un filtro de amor, una fuerza superior, en definitiva, que les obliga a cometer el mal, incluso, por encima de su voluntad. Poder mágico y pagano y poder divino podrían concebirse, a priori, de manera antagónica y, sin embargo, el poder divino en Béroul, Eilhart o Gottfried, o de manera más implícita en el resto de versiones, lejos de solapar o anular el poder pagano lo favorece. En cierto modo, ello es así porque, a lo largo de los tiempos y desde su mismo origen, el *Tristán* ha sido un crisol de civilizaciones y culturas con tendencia a aunar posturas en lugar de excluirlas. De ahí su enorme complejidad. Así, si el amor de Tristán e Isolda es un amor pagano y carnal, un amor que emana del *geis* celta, un amor trágico y abocado a la muerte, tampoco puede decirse que sea un amor totalmente culpable desde la óptica cristiana. Dios está de parte de los amantes y, además, no hay volición por parte de los jóvenes a la hora de elegir este tipo de amor y cuando algún autor ha querido ver un matiz de volición en ellos (tal es el caso de Isolda, quien parece sentir una especial atracción por Tristán antes de estar comprometida con Marco y de haber ingerido el filtro en la versión de Eilhart), su sentimiento en ese punto no es, en modo alguno, ilegítimo o pecaminoso.

Si los amantes son inocentes, es lógico que Dios quede de su parte en el *relato* (de ahí su función de *adjuvante*). Dios es un ser piadoso y generoso con el hombre. Ello justifica que Tristán, en la versión de Béroul, haya mostrado una confianza inquebrantable en Dios. Siempre insiste en la fe profunda que guía su espíritu y también en el miedo y respeto que siente hacia Dios. Ello lo convierte en los textos de Béroul o Eilhart en un héroe que, en cierto modo, se está adaptando a las exigencias de la Iglesia, por paradójico que esto, en un principio, pueda resultar. Tal situación es producto, una vez más, de la enorme complejidad de sentido con la que se articulan las versiones del *Tristán*, incluso las que hemos tachado, sin duda alguna de modo apriorístico, como más sencillas.

En cualquier caso, la prueba constatable de lo que anteriormente hemos afirmado proviene de las versiones de Eilhart y, sobre todo, de Béroul. En ellas, la recepción del *Tristán* no sólo toca el tema del pecado. Béroul especialmente, aunque también Eilhart, dan una enorme relevancia al peso de la censura que conlleva el poder eclesiástico. Esta censura quedará simbolizada en el poder que en ambas obras presenta el ermitaño Ogrín, máximo agente ostentador de la religión cristiana en nuestros textos. En efecto, cuando los amantes acuden a verlo por primera vez, ya hemos constatado cómo en Béroul, principalmente, se dedica toda una *escena* a tratar de hacer que los amantes cambien de actitud y se integren en el orden social y moralmente establecido. Las versiones de Eilhart o Béroul, sobre todo, canalizan un tema de vital importancia, la ideología del arrepentimiento en el ser humano. Su relevancia es vital si tenemos en cuenta la naturaleza del público al que van dirigidas estas primeras versiones del *Tristán*, un público eminentemente cristiano. Por un lado, sabemos que Dios se muestra en todo momento favorecedor de los amantes, por lo que la Iglesia no puede volverles la espalda tajantemente, pero, por otro lado, tampoco puede mostrarse permisiva con su falta. De ahí que Ogrín imponga como necesario el arrepentimiento de los amantes. Si en su primera cita los jóvenes justifican su posición adúltera, en el segundo encuentro con el eremita, ya arrepentidos porque han desaparecido los efectos del filtro, vuelven a ser aceptados de buen grado por el orden religioso y de ello, justamente con la ayuda de Ogrín, se desprende su reinserción social (Isolda se reúne con su esposo y Tristán se marcha a un nuevo reino en busca de aventuras, recuperando su rango de vasallo al entrar al servicio de un nuevo señor). Por otra parte, hemos podido constatar que el tema del arrepentimiento y del perdón se hace necesario en una leyenda que ha filtrado el modo de pensar de civilizaciones muy diversas.

El peso del paganismo que, por ejemplo, emana de la religión celta conlleva una fuerte idea de predestinación en la que los dioses siempre han dominado la suerte del hombre sin que éste pudiera hacer nada por evitarlo. De modo muy similar actúa la religión politeísta que proviene de la Antigüedad Clásica. Ante una situación tan desesperante, el cristianismo defiende a ultranza la responsabilidad de cada hombre ante su destino. El apearse al Bien y abandonar el Mal, aspecto legitimado por la Iglesia mediante el acto de confesión, sitúa al hombre cerca de Dios, y, por ende, cerca del beneficio de la gloria divina, es decir, la salvación. El *Tristán* de Béroul, especialmente, se hace así digno heredero de las aportaciones filosóficas y teológicas que imperan en la Europa del medievo y entre las que destacaron, sin duda alguna, las ideas de San Agustín, para quien “la culminación de la perfección de la Creación de Dios es que éste permitió a los seres humanos elegir libremente si creer en él y unirse a él para actualizar su plan. Así pues, debido a que los seres humanos tienen libertad de elección no puede decirse que sea Dios quien les haya hecho pecar” (Solomon y Higgins, 1999: 88-89). Todas las versiones del *Tristán*, incluso las menos apegadas a la religión, convergen en esta idea, al presentarnos el filtro de amor, que emana precisamente de la magia pagana, como motor desencadenante de la pasión pecaminosa e incontrolable de la que son víctimas los amantes. Frente al pesimismo de las religiones paganas como la celta, por poner un ejemplo, en las que los dioses vaticinan el destino del hombre sin que éste pueda hacer nada por evitarlo, el Dios cristiano no es responsable de los pecados de éste y, sin embargo, la voluntad de pecar es una característica que se hace necesaria para testimoniar la libre voluntad que Dios otorga al ser humano. En cambio, no es esto lo más relevante, sino el hecho de que Dios conceda al hombre la capacidad de superar el pecado a través del arrepentimiento sincero y a través de la gracia divina, una gracia en la que la versión de Béroul ha prestado una especial atención, como ya pudimos comprobar con el estudio concreto de este texto.

Thomas, sin embargo, prefiere alejarse de la impronta de la religión y del pecado con el fin de hacer un *relato* partícipe, casi en su exclusividad, de la *ideología cortés*. Hemos visto en nuestro análisis cómo la *cortesía* debía entenderse desde una doble acepción: una de índole social y con un sentido colectivo y otra de índole moral y con un sentido individual. En su primera acepción, la *cortesía* simplemente hace referencia a un modo de vida, adoptado en la corte, que se caracteriza por el refinamiento de los usos y costumbres, el gusto por el lujo o el desarrollo de una nueva cultura laica. Desde este punto de vista, todas las versiones del *Tristán* que hemos analizado, es decir, las de

Bérout, Thomas o las *Folies Tristan* de Oxford y Berna y el *Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France, así como las versiones de Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassbourg, podrían ser consideradas como *versiones corteses*, puesto que todas ellas se sirven del *Tristán* para describirnos con lujo de detalles lo que socialmente se entiende por *cortesía* en esta época. Con respecto a la segunda acepción de la *cortesía*, hemos de precisar que su recepción en las diferentes versiones medievales del *Tristán* parece ser mucho más ambigua y polémica. De hecho, tal y como ya expusimos en nuestro análisis, tradicionalmente sólo se han considerado *corteses* la versión de Thomas o la *Folie de Oxford* en Francia y la de Gottfried von Strassbourg en Alemania. Podríamos decir que, al igual que ocurre en esta segunda acepción de la *cortesía*, más intimista y en consonancia con los sentimientos del ser humano, el tratamiento del amor en estas últimas versiones va a adquirir una importancia capital a medida que transcurre la acción. De ahí, por ejemplo, que Thomas o también Gottfried von Strassbourg privilegien la voz de los amantes en la distancia o el sufrimiento que desencadena el sentimiento amoroso.

Sin embargo, el fenómeno de la *cortesía* es, como ya dijimos cuando definíamos en anteriores capítulos este concepto, un fenómeno de una enorme complejidad en su sentido más moral. No en vano hemos podido comprobar que la *cortesía* conlleva un código de reglas rígido y complejo que la convierten y legitiman como un *ars amatoria* y ha sido justamente en este estricto código de reglas donde las versiones del *Tristán*, incluidas las versiones episódicas, muchas veces, discrepan. Ya hemos dicho que Thomas privilegia el tópico de los amantes en la distancia o el sufrimiento que desencadena el amor en el ser humano. Gottfried aborda este tema magistralmente, y el mismo Eilhart no lo desdeña en su versión. Sin embargo, también hay muchos rasgos que rompen o tergiversan, nosotros pensamos que voluntariamente, el rico y artificioso entramado de reglas que conlleva la *cortesía* en materia de amor. Sabemos, por ejemplo, que el *amor cortés* no da cabida a los celos de los amantes. Los celos son, antes bien, un rasgo anticortés, es decir, un rasgo villano y, sin embargo, en la versión de Thomas, Tristán tiene celos de Marco y por ello decide casarse con Isolda de las Blancas Manos. En cambio, la *cortesía* tiende a enfatizar los celos del marido legítimo, del *gilos*, que custodia a su mujer convirtiéndola en una auténtica prisionera. Nada de esto ocurre en el *Tristán*. Marco no se muestra celoso de Isolda cuando todavía desconoce la relación adúltera de su mujer. Es más, incluso cuando se lo confiesan sus barones y Marco no lo cree, pide disculpas a Tristán y a la reina y le permite a Tristán que entre libremente en

los aposentos de su mujer. Lejos nos encontramos, pues, de la figura del *gilos*. Sin embargo, hemos encontrado en este aspecto una forma de hacer más realista el amor que Tristán e Isolda se profesan, ya que, realmente, es más lógico que sólo tenga celos alguien que ama de verdad y, en este sentido, Tristán sí ama verdaderamente a Isolda. Marco, en cambio, se ha casado con ella por imposición social. Así, si en un determinado momento coarta la libertad de la reina tras haber constatado su adulterio, lo hace más bien para salvaguardar su honor social y no tanto su honor individual.

Por otra parte, y teniendo en cuenta la actuación del filtro, bien podríamos decir que en el *Tristán* no hay una libre elección en el despertar del sentimiento amoroso. El amor nace como producto de una fuerza superior e irracional. El *amor cortés*, en cambio, se caracteriza por ser libremente elegido y aceptado, al margen de ser un amor racional.

Sin embargo, la subversión de los *postulados corteses* en las diferentes versiones del *Tristán* que hemos analizado alcanza su punto más climático en la concepción del amor no como un deseo que tiende a dilatarse sin ser consumado, puesto que la consumación pone fin al deseo para los *preceptos corteses*, sino como una irrefrenable pasión que se consume rápidamente sin que por ello desaparezca. El amor de Tristán e Isolda es rotundo y rápido, tanto que pasa por alto la gradación o escala de pruebas que el amante tendrá que realizar satisfactoriamente a través del *servicio de amor* para ganarse el amor de la *dama*. Por el contrario, el amor de Tristán e Isolda muestra la misma intensidad desde el momento en que surge de inmediato. De igual modo, ya que hablamos del *servicio de amor*, hemos de señalar que en las distintas versiones del *Tristán* que hemos analizado este *servicio* no es tal. De hecho, las atenciones que Tristán tiene con Isolda en la Blanca Landa o cuando la libera de la corte de leprosos o la asiste en la *ordalía judicial* que aparece en la versión de Gottfried von Strassbourg, no es un *servicio* exigido por la reina como prueba de amor, sino una ayuda muy necesaria que aparece en casos extremos.

Asimismo, el *amor cortés* nace de los sentidos. De la vista y el oído para ser más exactos. El amor de Tristán e Isolda, en cambio, nace del gusto y del tacto: del gusto porque ingieren el filtro que lo desencadena y del tacto porque, acto seguido, su unión física se hará plena. El amor de Tristán e Isolda va más allá de la mera percepción o contemplación. Su amor es, ante todo, acto. El amor de Tristán e Isolda nos parece así un amor material, pero también es un amor muy realista, lo cual nos sorprende sobremanera si tenemos en cuenta que emana de lo maravilloso y, en principio, irreal.

Decimos que se trata de un amor realista porque, como hemos podido constatar de manera especial en la versión de Thomas d'Angleterre o en la *Folie* de Oxford, o, incluso, en las versiones de Eilhart y Gottfried, los amantes no sufren de la misma manera ni con la misma intensidad. De hecho, es muy difícil, por no decir imposible, que dos personas que se aman lo hagan exactamente en la misma medida. En nuestro caso, Tristán parece sufrir más que Isolda. Así lo manifiesta con sus extensos *monólogos* en la versión de Thomas, versión en la que vive atormentado por no poder estar junto a la mujer a la que más ama. Por otra parte, en la versión de Eilhart o en la *Folie* de Oxford (en la *Folie* de Berna tal rasgo está más atenuado), Isolda, como si fuera una *domina* desdeñosa, humilla y trata con frialdad a Tristán cuando, tras presentarse ante ella disfrazado de loco, la reina no lo reconoce, a pesar de las múltiples pruebas que Tristán da de su identidad. También pudimos constatar cómo en la versión de Eilhart, al enterarse Isolda de que Tristán no se ha detenido cuando se lo piden en nombre de la reina, se venga de él la próxima vez que el joven vuelve a verla, ordenando que lo golpeen públicamente y lo retiren de su presencia. A este respecto, reconocemos que la imagen de *domina* distante y desdeñosa y el sufrimiento de los amantes en la distancia, sufrimiento que se ha de acusar más en el hombre, sí son tópicos relativos a la *cortesía* y a la *fin'amors*, y sobre estos tópicos parecen incidir en mayor medida las versiones de Thomas, Gottfried von Strassbourg o la *Folie* de Oxford.

En cualquier caso, podríamos concluir este aspecto diciendo que no es fácil delimitar la pertenencia de los textos tristanianos a la *casuística cortés*, principalmente porque tampoco es tarea fácil definir lo que ha de entenderse por *cortesía*. Si tenemos en cuenta los testimonios de los trovadores occitanos, como ha hecho Moltó (1995), el *Tristán* no se aleja tanto de la forma de concebir la *fin'amors* por parte de estos trovadores. Si, por el contrario, tomamos como punto de partida la obra de Chrétien de Troyes, indudablemente no podremos considerar los primeros *Tristán* medievales como *textos corteses*, pese a haber visto la luz en pleno vigor de este movimiento. Más bien, desde este último punto de vista, los *Tristán* a los que hemos aludido serían obras anti-corteses. Recordemos, sirviéndonos de nuestro estudio de la *intertextualidad*, cómo Chrétien de Troyes arremete fervorosamente contra el *Tristán*, y, en especial, contra la versión de Thomas d'Angleterre.

Queda comprobado que el fenómeno es mucho más complejo de lo que en un principio parece. Lo que a nosotros nos ha quedado claro, desde luego, es que la *fin'amors* no es, en ningún momento, un sentimiento puramente platónico. Sin embargo,

el erotismo se matiza, se camufla en miles de metáforas e hipérboles artificiosas en extremo y se codifica en un rico entramado de reglas a las que sólo aquellos que pertenecen a la clase feudal tienen acceso de forma elitista. Las diferentes versiones del *Tristán* recogen, por el contrario, un amor subversivo de la mayor parte de estas normas rígidas y encorsetadas, pero, sobre todo, pensamos que, con mayor o menor intensidad, los diferentes autores del *Tristán* intentan romper, con sus *relatos*, la idea de que la consumación del acto amoroso acaba ineludiblemente con la fuerza de tal sentimiento. Tristán e Isolda consuman su amor hasta la saciedad y, sin embargo, su amor nunca muere. Al contrario, vive en la muerte de los amantes e, incluso, en aquellas versiones en las que el filtro presentaba una duración limitada (versiones de Béroul y Eilhart), pasados sus efectos, Tristán e Isolda continúan amándose, a pesar de vivir arrepentidos. Así, si el *amor cortés* es débil, puesto que necesita de reglas y metáforas para subsistir, el nuevo amor del que se hacen eco las versiones del *Tristán* con las que hemos trabajado es fuerte, tan fuerte que vence cualquier tipo de obstáculo, sin que por ello existan reglas o preceptos a seguir. He ahí la innovación de unas primeras versiones pertenecientes a un mito que a lo largo de los tiempos no ha disminuido su carácter trasgresor en un solo ápice. Tal vez la recepción del *Tristán* en estas primeras versiones medievales surgidas en el panorama narrativo europeo no sea tanto la de un conjunto de obras que se apegan o se alejan de lo *cortés* como la de un ensamblaje de textos que dan respuesta a los preceptos y constricciones que impone lo *cortés* en la sociedad del siglo XII.

Thomas no privilegia el conflicto entre la sociedad y el individuo, como hace Béroul, sino los conflictos del individuo mismo. Su obra versa, pues, sobre el interior del ser humano y, al igual que la de Gottfried von Strassbourg, se presenta como una obra mucho más intimista que la de Béroul o Eilhart von Oberg. De ahí que tanto Thomas como Gottfried precisen de un carácter más reflexivo y psicológico, lo cual, formalmente, se traduce en un mayor empleo del *monólogo interior* por parte del *personaje* o de la *pausa reflexiva* por parte del *narrador*, según hemos podido constatar en nuestro análisis. Este ánimo de privilegiar, principalmente, el sufrimiento amoroso del ser humano llevará a estos autores a hacer que los efectos del filtro sean ilimitados en el tiempo, diferenciando así su obra de las de Béroul o Eilhart y, por supuesto, del supuesto *Tristán* primigenio, versión que, sin duda alguna, se encontraría libre de las imposiciones que marca la *cortesía*. Se trata, pues, de una explicación literaria la que individualiza estas dos últimas versiones. El *relato* de Thomas, como el de Gottfried,

son, en cierto modo, el producto de una cuestión de modas (concretamente, el interés por lo *cortés* y la *fin'amors* o el surgimiento de la *Minne* en Alemania en la segunda mitad del siglo XII y principios del XIII). De ahí que también la versión de Thomas d'Angleterre o la de Gottfried von Strassbourg se alejen formalmente del *género épico*.

En otro orden de ideas, si nos centramos en las aportaciones que nuestro estudio comparado nos ha permitido extraer, podríamos decir, y no sin razón, que Thomas, Gottfried o el mismo Eilhart presentan una clara conciencia de elaboración literaria y un mayor perfeccionamiento formal, al estar mucho más formados que Béroul, puesto que ellos son poetas de corte. Sus obras están destinadas al deleite de un público lector, lo cual permite que el *personaje* pueda adquirir un mayor protagonismo literario. Asimismo, la ideología en Thomas no ha de entenderse tanto en el ámbito de lo histórico como de lo psicológico. Tal y como ya hemos constatado en cierto modo, ésta es otra razón para defender el amplio protagonismo de los *personajes* frente a Béroul y para comprender el privilegio de la *reflexión* frente a la *acción* (característica esta última propia de Béroul o Eilhart, como hemos indicado anteriormente). Igualmente, la introducción del *segmento reflexivo* justifica en mayor medida el carácter de *novela de tesis* que tiene la obra de Thomas (al igual que la de Gottfried von Strassbourg), frente a las de Béroul o Eilhart. Son obras en las que la finalidad didáctica (*docere*) se hace mucho más explícita. Bastaría tener en cuenta el *epílogo* de Thomas para así constatarlo. Su obra, como la de Gottfried, no pretende, aparte de deleitarnos, otra cosa que no sea mostrarnos una enseñanza lo más completa posible de lo que es el amor, viendo cómo empieza, cómo se desarrolla o qué consecuencias acarrea al ser humano. Finalmente, la obra de este último autor alemán nos revela aún una mayor conciencia literaria por parte de un autor mucho más cultivado (baste tener en cuenta las *digresiones* que el autor lleva a cabo en su versión sobre otros poetas coetáneos a su época, aspecto del que ya dimos cuenta en el ámbito de la *intertextualidad*). Gottfried von Strassbourg es consciente de no ser original, pero podríamos encontrar en su versión un intento de superación de las versiones anteriores con las que a nivel literario se gestó el *Tristán* (entre ellas, Béroul y Thomas). Su *relato* se convierte, pues, en un elaborado ejercicio de estilo constatable en unos *segmentos reflexivos* plenos de retórica y en sus profusas y extensas *descripciones*. El resultado será una vasta obra inconclusa en la que se pormenoriza al detalle frente al carácter más genérico de Béroul o, incluso, Thomas, es decir, el autor al que dice haber tomado como modelo. Nuevamente, hemos



adoptado una explicación de índole literaria para justificar las diferencias entre las cuatro versiones analizadas.

Una distinción muy parecida en el ámbito de la *elaboración narrativa* la hemos encontrado en los *relatos* episódicos, especialmente en la *Folie* de Berna y de Oxford. De hecho, buena parte de las diferencias que encontramos entre la versión de Béroul y la de Thomas d'Angleterre aparecen de manera recursiva en ambas *Folies*. Una de las divergencias a las que hemos prestado mayor atención es el aparente carácter desordenado de las pequeñas *escenas* en la *Folie* de Berna y el tránsito con el que se suceden. La *Folie* de Oxford presenta un mayor perfeccionamiento formal en este sentido. De hecho, en nuestro estudio probamos que esta última versión podría ser considerada como un resumen de la versión de Thomas. Sin embargo, si tenemos en cuenta el contenido de ambas *Folies*, prácticamente el mismo, advertiremos que esta mayor perfección formal y la sensación de orden que nos encontramos en la *Folie* de Oxford resultan, hasta cierto punto, incoherentes si tenemos en cuenta que, en ambos casos, la mayor parte de los eventos se perciben desde un ángulo de visión distorsionado, precisamente el de la locura, por lo que la sensación de desorden y de falta de coherencia de la *Folie* de Berna se hace mucho más lógica y esperable.

En otro orden de ideas, con respecto al nivel de la *actancialidad*, hemos apreciado una misma *estructura* común en la que sólo el eje de los *adyuvantes* y *oponentes* ha podido sufrir algún tipo de modificación en el paso de una versión a otra, ya que la *elaboración narrativa* de las versiones de Béroul, Eilhart, Thomas o Gottfried o de los *relatos* episódicos estudiados, aunque presenta algunas diferencias dignas de tener en cuenta, sobre todo a la hora de no ver en los diversos textos tristanianos una simple idea de imitación o plagio, tiene bastantes elementos en común. Como hemos dicho, sólo en el *eje de los adyuvantes* y *oponentes* es donde parece haber una mayor libertad que, incluso, llega a estar muy en consonancia con la *antipatía* o *simpatía* que cada *narrador* siente por los *personajes*. Tal será el caso de Béroul con los tres barones felones, a quien no se cansa en presentarlos ante la fiel mirada atenta del lector como *oponentes* a los deseos de los amantes. El caso es paralelo en Eilhart, si bien el nuevo *oponente* es Andret le Couard. Este carácter de *oponentes* se explicaría, en cierto modo, por la ideología del propio autor, que indirectamente pretende denunciar los abusos de la alta nobleza feudal. En Thomas o Gottfried von Strassbourg, el *oponente* pierde esta dimensión social para adquirir una impronta de índole más bien ideológica o afectiva. En efecto, los *oponentes* de las *versiones cortesas* son nobles que rechazan los amores

de Tristán e Isolda, no para ganar poder, sino porque están enamorados de la reina. Son, por lo tanto, el producto de una *ideología cortés* que reclama la imagen de una mujer que ha de mantenerse fiel a su amante, rechazando a cuantos caballeros soliciten su amor. El *oponente*, en este caso, tiene como meta demostrar la integridad de una *domina* que no sucumbe ante la tentación, al tiempo que refuerza el amor que han de profesarse los amantes corteses.

Igualmente, nos gustaría concluir nuestro trabajo hablando de la importancia de los mitos a los que ya aludimos en nuestro estudio. Ello implica, en un primer lugar, que en el origen y gestación de la leyenda, la mitología ya jugaba un papel muy importante. Saussure piensa que la leyenda de *Tristán e Isolda* tiene una base esencialmente mitológica, aspecto que nosotros también hemos defendido, aunque no restringimos esta base a una identidad puramente grecolatina, pues hemos comprobado que las mitologías persas y orientales parecen también haber jugado un importante papel. En efecto, pueden verse en los mitos grecolatinos toda una serie de pasajes reconocibles en la leyenda, pero mucho más interesante nos ha parecido ver cómo estos mismos mitos venían a configurar, en gran medida, el carácter de lo masculino-épico y de lo masculino-trágico, por un lado, y de lo femenino-erótico y lo femenino-trágico, por otro. En este sentido, Teseo ha sido uno de los relatos mitológicos que más importancia ha cobrado a la hora de definir la identidad de Tristán como *personaje*. ¿Por qué una influencia tan grande de este mito en la gestación de la leyenda con respecto al resto? La explicación que nos ofrece Saussure sobre este punto nos ha parecido muy adecuada. Como ya apuntamos en su momento, el lingüista ginebrino defiende la existencia de un *relato* sobre las aventuras de Teseo que durante la Edad Media debió de circular por tierras célticas. En esta misma época, la proximidad y las influencias culturales entre el pueblo celta y Francia debieron ser cuantiosas, como a nivel literario lo han demostrado no pocos temas tomados de la civilización y la creencia celta. Además, si tenemos en cuenta que entre esas versiones primitivas del *Tristán* se encontraba la de Bleri Ap Davidor, noble galés calificado de “famosus ille fabulator” (Walter, 1989: 17) y en tanto que galés, muy próximo al mundo celta, resulta lógico pensar que el mismo Bleri hubiera conocido el mencionado *relato* de Teseo y se hubiera dejado influir por él en la elaboración de su materia.

Pues bien, Teseo otorgó al héroe su carácter de guerrero, mientras que otros mitos lo sancionaron como tal. Nos estamos refiriendo, evidentemente, al Minotauro. Los paralelismos épicos con el *Tristán* son sorprendentes y dentro de este dominio de lo

épico-masculino hemos querido insertar las aventuras de Filócteles con el motivo de la herida envenenada y el episodio argonáutico con los viajes marítimos para que el héroe recuperara el reino usurpado. Sin embargo, tanto en los mitos como en la leyenda parece subyacer una misma constante que determina o, mejor dicho, liga indisolublemente el concepto de lo masculino con el concepto de lo trágico. Dicha constante haría referencia al momento en que el héroe toma contacto con lo femenino y queda atrapado, de una u otra forma, en las garras del caprichoso amor. Estamos haciendo referencia, en este sentido, como ya hiciéramos en su momento, a los mitos de Paris e Hipólito. En cuanto al elemento femenino, Isolda la Rubia e Isolda de las Blancas Manos han quedado fuertemente influidas por una pluralidad de mujeres cuyo destino en el ámbito grecolatino estuvo fuertemente ligado a la tragedia, la desdicha, el mal de amor, los celos, la mentira, el adulterio y, sobre todo, la fatalidad, ya no sólo de sí mismas, sino de los que más las quisieron. Nos referimos, pues, a mujeres como Fedra, Medea, Procris o Enone, compartiendo estas dos últimas el rango de curanderas con Isolda la Rubia.

Como podemos apreciar, la pluralidad de mujeres que se han insertado en la leyenda para configurar el ámbito de lo erótico-femenino y de lo trágico-femenino han creado, por una parte, una imagen vengativa y cruel de la mujer en el caso de Isolda de las Blancas Manos y una imagen pasional y generosa en el caso de Isolda la Rubia. En definitiva, los mitos femeninos anteriormente aludidos se funden en la leyenda, creando la figura de una mujer poliedro, de una naturaleza tan compleja que hace de las diferentes versiones del *Tristán* unas de las primeras *narraciones* medievales donde, por primera vez, la mujer se encuentra en un plano de protagonismo similar al masculino o, incluso, superior en algunas ocasiones, si consideramos que buena parte de los conflictos que presentan las diferentes versiones están propiciados por mujeres. A este respecto, podríamos hacer mención de la preparación del filtro llevada a cabo por Isolda madre, el descuido en la vigilancia de la poción cometido por Brangien, a través del cual los amantes quedarán fatal e indisolublemente unidos o, incluso, podríamos aludir al hecho de darle y quitarle la vida al héroe por parte de Isolda la Rubia e Isolda de las Blancas Manos, respectivamente. Bien nos podríamos preguntar, entonces, si estas dos últimas y, en especial, Isolda la Rubia, no fueron como aquellas grandes mujeres de la mitología grecolatina, conocedoras de los más oscuros secretos de la vida y la naturaleza y dueñas del destino de quien las amó o a quien amaron apasionadamente, aquellas mujeres transgresoras que tanto nos cautivaron y cautivan por su acercamiento a lo prohibido. Es más, esta fuerte influencia de lo femenino parece marcar una cierta

subyugación del elemento masculino, constatable perfectamente en multitud de ocasiones. Bien podríamos hacer referencia a la ayuda que presta Medea para que Jasón consiga el vellocino de oro, el hecho de que la vida de Paris dependa de la ninfa Enone y de las artes curativas de ésta, o, incluso, a los malvados deseos de Fedra, cuando desechada por Hipólito, decida arrancarle la vida, sirviéndose de la mentira y la cólera que encenderá en el corazón del padre del muchacho.

Las diferentes versiones del *Tristán* que hemos estudiado recogen a la perfección todos estos motivos, a través de los cuales la mujer adquiere, para bien o para mal, una enorme relevancia en el destino del mundo masculino. Isolda la Rubia ayuda y cura al héroe, mientras que Isolda de las Blancas Manos lo mata por despecho, sirviéndose de la mentira como si de una nueva Fedra se tratara. En definitiva, podríamos concluir diciendo, quizá en buena parte debido a esta aportación del ámbito grecolatino, que *Tristán e Isolda* no es verdaderamente una gesta de hombres, sino de mujeres. Basta tener en cuenta que ha sido Isolda madre la encargada de producir el filtro de amor que tanta desgracia desencadena, Brangien, por su parte, lo descuida casi deliberadamente, Isolda la Rubia es quien salva la vida del héroe en dos ocasiones con su conocimiento en magia y medicina y justamente por esta mujer, Tristán ha debido batirse contra un dragón y posteriormente deberá hacerlo contra los tres barones felones de la corte de Marco (en Béroul) o contra personajes como Gandín (en Gottfried von Strassbourg) e, incluso, se verá forzado a volverse contrario a los deseos de su amado tío Marco y, finalmente, es Isolda de las Blancas Manos quien se encarga de acabar con la vida del héroe, no permitiendo que éste muera en combate como cabría esperar. En definitiva, ¿acaso no podríamos llegar a afirmar que la mujer parece, incluso, crear la gesta para terminar deconstruyéndola, mostrándonos así una clara supremacía de lo femenino? En cualquier caso, la mujer es generadora de acción en todo momento o en casi la mayor parte de la leyenda, algo de lo que hemos pretendido dejar constancia en nuestro estudio narratológico (más concretamente en la caracterización de los *personajes*, en el nivel de la *actancialidad* e, incluso, en la ejecución de los diferentes *programas narrativos*).

Una de las razones que podríamos perfectamente esgrimir en defensa de la supremacía de lo femenino será, sin lugar a dudas, la fuerte impronta grecolatina con la que la mujer quedó caracterizada en el *Tristán*, como ya avalábamos en nuestro estudio. Asimismo, hemos de reconocer que entre las sociedades tribales celtas el papel de la mujer también fue muy importante, ya no sólo en el clan familiar, sino también en el ámbito social. Sin embargo, debemos confesar que en el estudio de los *saberes* y

*valores* en todos nuestros *relatos* existe una razón de más peso para comprender la relevancia que la mujer adquiere. En efecto, en buena parte de la Europa occidental del siglo XII, y principalmente en Francia, la mujer goza de un ascenso social y cultural inédito hasta entonces. Ya dimos cuenta de la actividad social tan importante de mujeres como Alienor de Aquitania, Marie de Champagne, Aélis de Blois o de mujeres que, incluso, en Francia, llegan a conquistar el poder de la pluma. Nos referimos a las *trobairitz* o a la misma Marie de France, autora a la que también hemos abordado en nuestro estudio. Sea como fuere, este ascenso social también conlleva un ascenso literario de la mujer, ya que el público femenino empieza a demandar una literatura en la que poder verse reconocido. Pero aún va más lejos en sus reivindicaciones, la mujer empieza a pedir el derecho a amar libremente porque no es feliz con un matrimonio de conveniencia en el que no ha tenido mucho que decir, por no considerar, más bien, que su capacidad de elección ha permanecido silenciada o anulada. El *personaje* de Isolda la Rubia es la canalización perfecta de tal problema, convirtiéndose así en versiones como la de Béroul, Eilhart, Thomas, Gottfried o en el breve *lai* de Marie de France, sin dejar de mencionar las *Folies Tristan*, en la perfecta encarnación de la *malcasada* como prototipo literario de la *narrativa* medieval europea.

Volviendo a nuestro capítulo dedicado al análisis de las similitudes entre la leyenda y los mitos grecolatinos, no hemos podido sustraernos a tratar el enorme parecido que *Tristán e Isolda* guarda con el mito de Píramo y Tisbe, y que permite a su vez emparentar esta leyenda con tan conocidas obras posteriores como *Romeo y Julieta* de Shakespeare. En efecto, y como hemos podido constatar, las constantes con Píramo y Tisbe son múltiples, pero la que cobra mayor originalidad e importancia y singulariza este mito frente a la influencia del resto de mitos a los que hemos ido aludiendo en este trabajo se encuentra en el hecho de concebir el amor como una entidad cuya fuerza puede ir más allá de la muerte, es decir, el amor como una forma de continuar viviendo en la muerte después de haber sido necesario morir en vida. Destacamos sobremanera esta última idea por haberse encontrado ausente en el resto de los mitos analizados.

Finalmente, dentro de las conclusiones que hemos podido extraer de nuestro trabajo, nos gustaría hacer mención de la fuerte eclosión artística que el *Tristán* conoció desde el momento mismo de su creación literaria. En este sentido, nos unimos a las aportaciones de Rougemont (1972), para quien *Tristán e Isolda* ya empieza siendo un mito en el siglo XII, a lo cual nosotros añadiríamos que nunca dejó de serlo, incluso

antes de su materialización literaria, pues los verdaderos orígenes ancestrales de esta obra, como ya dijimos, hubieron de ser eminentemente mitológicos.

Podríamos decir que la repercusión del mito fue tal desde la Edad Media que su sorprendente extensión ha sido ya no sólo de índole geográfica, sino también artística. En lo que concierne al primer aspecto, hemos podido constatar en nuestro estudio de la *intertextualidad* que, ya desde el siglo XIII, la materia tristaniana se propaga por todo el continente europeo, no sólo invadiendo las tierras galas, sino otros países como Alemania, Inglaterra, Italia o España, por sólo citar los más destacados. Sin embargo, ha sido en la dimensión artística donde el *Tristán* ha llegado a adquirir sus máximas dimensiones en un continuo proceso de metamorfosis en la que lo meramente literario es solamente un modo más de expresión. En este sentido, hemos destacado las incursiones del *Tristán* en el ámbito de la música y, más concretamente, de la ópera. El más grandioso ejemplo en este caso lo tenemos en el *Tristan und Isolde* de Richard von Wagner, quien tergiversa la materia inicial, haciendo más grande e intenso el deseo de morir por parte de los amantes. Sin embargo, no ha sido ésta la única manifestación musical, como ya vimos en su momento, siendo la ópera el mejor género para adaptar el mito de Tristán por su naturaleza sublime y trágica.

Igualmente, también han sido cuantiosas las incursiones de la materia tristaniana en el ámbito cinematográfico a lo largo del siglo XX. Además, bien podríamos decir que ha sido justamente en este medio artístico donde el mito ha llegado a cobrar su mayor capacidad de metamorfosis, hasta el punto de perder su marcado sabor medieval y adaptarse a las exigencias y preocupaciones, intereses y frustraciones del hombre contemporáneo. En este sentido, nos gustaría hacer mención de *L'Éternel Retour* de Jean Cocteau, como mejor ejemplo a la hora de ilustrar la idea anteriormente expuesta. En efecto, Cocteau nos presenta ya en 1943 una transposición moderna de la romántica leyenda de Tristán e Isolda, donde lo noble y sublime se ha metamorfoseado para dar cabida a los complejos más íntimos del hombre del siglo XX. Sin embargo, y como ya adelantamos en su momento, el *Tristán* cautivó al cine de tal manera que, casi desde los comienzos de éste, se intentó reflejar el mito en películas mudas, hoy por hoy perdidas. Finalmente, sólo nos resta decir que en las últimas décadas la repercusión del tema tristaniano en el ámbito cinematográfico ha sido muy relevante con películas como *Tristan et Yseut* de Yvain Lagrange, calificado por la crítica como un “anti-Tristán” (Payen, 1979: 52), por su evidente pretensión de desmitificar la historia. Sea como fuere, la obra de Lagrange nos muestra una vez más cómo el mito evoluciona gracias a

la fuerza que le insuflan sus nuevas transformaciones y metamorfosis. En cuanto a la década de los ochenta, también ha sido fructífera en lo que se refiere a estas mutaciones artísticas del *Tristán*, apareciendo en este sentido *La femme d'à côté* de François Truffaut, donde en una sociedad actual y bajo unos *personajes* que cambian su identidad, continúa apareciendo con más fuerza la imagen de un amor voraz, pleno de exaltación y violencia.

Finalmente, en el dominio de lo iconográfico el *Tristán* también ha conocido una evidente diacronía desde la Edad Media, reflejándose, a menudo, las *escenas* que, en mayor medida, emocionaron y cautivaron al público, y de las que ya dimos cuenta en nuestro estudio, en gran cantidad de cofres, retratos y miniaturas donde una vez más se ha sublimado la pasión de los amantes para reforzar su inmortalidad, una inmortalidad que ya había quedado augurada en las palabras de algunos de sus autores, como en el caso de Gottfried von Strassbourg, pues, en efecto, *Tristán e Isolda* bien se ha convertido en nuestro pan y nuestra vida, según dice el poeta alemán (1995: 392). Como adelantaba el mito, los amantes vivirán para siempre después de su muerte, siendo el arte y la literatura las mejores pruebas de ello.

## **BIBLIOGRAFÍA**



## BIBLIOGRAFÍA

### I) METODOLOGÍA

- ADAM, J. M. (1984): *Le Récit*. París: PUF.
- \_\_\_\_\_ (1994): *Le texte narratif*. París: Nathan.
- ANGELET, C. y J. HERMAN (1990): “Narratologie”. En DELCROIX, M. y HALLYN, F. (eds.): *Méthodes du texte: Introduction aux études littéraires*. París: Duculot.
- BAJTIN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BAL, M. (1977a): *Narratologies: essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. París: Klincksieck.
- \_\_\_\_\_ (1977b): “Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit”. En *Poétique*, 29, pp. 107-127.
- \_\_\_\_\_ (1995): *Teoría de la Narrativa*. Madrid: Cátedra.
- BOVES NAVES, M. C. (1993): *La novela*. Madrid: Síntesis.
- BREMOND, C. (1973): *Logique du récit*. París: Seuil.
- COURTÈS, J. (1993): *Sémiotique narrative et discursive*. París: Hachette.
- \_\_\_\_\_ (1997): *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.
- CHATMAN, S. (1978): *Narrative Structure in Fiction and Film*. London: Cornell University Press.
- DEL LUNGO, A. (1994): “Pour une poétique de l’incipit”. En *Poétique*, 94, pp. 131-152.
- DEL PRADO BIEZMA, J. (1984): *Cómo se analiza una novela*. Madrid: Alhambra.
- GENETTE, G. (1972): *Figures III*. París: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1983): *Nouveau discours du récit*. París : Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GREIMAS, A-J. (1970): *Du sens*. París: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1971): *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- GREIMAS, A-J. y J. COURTÈS (1979): *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette.
- GREIMAS, A. J. (1989): *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid: Gredos.

- HAMON, P. (1972): “Qu’est-ce qu’une description?”. En *Poétique*, 12, pp. 465-485.
- \_\_\_\_\_ (1981): *Introduction à l’analyse du descriptif*. París: Hachette
- HERRERO CECILIA, J. (1997/1998): “La argumentación en el relato y la evaluación del mundo narrado”. En *Pragmalingüística*, 5-6, pp. 211-236.
- LARIVAILLE, P. (1974): “L’analyse (morpho)logique du récit”. En *Poétique*, 19.
- LINTVELT, J. (1989): *Essai de typologie narrative. Le point de vue*. París: José Cortí.
- MORHANGE, J. L. (1995): “Incipits narratifs. L’entrée du lecteur dans l’univers de fiction”. En *Poétique*, 104, pp. 387-410.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1992): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- PRINCE, G. (1982): *Narratology: The Form and Function of Narrative*. La Haye: Mouton.
- PROPP, V. (1970): *Morphologie du conte*. París: Seuil.
- REDONDO GOICOECHEA, A. (1995): *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- REUTER, Y. (1991): *Introduction à l’analyse du roman*. París: Bordas.
- RICOEUR, P. (1985): *Temps et récit*. T. III. París: Éditions de Seuil.
- RIMMON-KENAN, S. (1983): *Narrative fiction. Contemporary Poetics*. Londres: Methuen.
- TODOROV, V. (1966): “Las categorías del relato”. En AA.VV. (1974): *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- \_\_\_\_\_ (1968): *Poétique II. Qu’est-ce que le structuralisme?* París: Seuil.
- TOMACHEVSKI, B. (1982): *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal / Universitaria.

## II) EDICIONES DEL *TRISTÁN*

- BÉDIER, J. (ed.) (1902-1905): *Le roman de Tristan par Thomas*. París: STAF.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (1924): *Tristan et Yseut*. París: Piazza.
- BUSCHINGER, D. y W. SPIEWOK (ed.) (1986): *Eilhart von Oberg. Tristant*. París: 10/18.
- DE RIQUER, I. (ed.) (1987): *Tristán e Isolda*. Madrid: Ediciones Siruela.
- DIEBTZ, B. (ed.) (1987): *Tristán e Isolda*. Madrid: Ediciones Siruela.

- HOEPPFNER, E. (ed.) (1943): *La Folie Tristan d'Oxford*. Estrasburgo: Universidad de Estrasburgo.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (1949): *La Folie Tristan de Berne*. Estrasburgo: Universidad de Estrasburgo.
- JONIN, P. (ed.) (1974): *Le roman de Tristan traduit de l'ancien français*. París: Honoré Champion.
- LECOY, F. (ed.) (1994): *Les deux poèmes de la Folie Tristan*. París: Honoré Champion.
- LOUIS, R. (1972): *Tristan et Yseut*. París: Le Livre de Poche.
- MARCHELLO-NIZIA, C. (ed.) (1995): *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*. París Gallimard.
- PAYEN, J. C. (ed.) (1989): *Tristan et Yseut*. París: Bordas.
- RUIZ CAPELLAN, R. (ed.) (1985): *Tristán e Iseo*. Madrid: Cátedra.
- TOURY, M. N. y CAZENAVE (eds.) (2000): *Le mythe de Tristan et Yseut*. París: Flammarion.
- WALTER, P. y D. LACROIX. (eds.) (1989): *Tristan et Iseut: Les poèmes français, la Saga Norroise*. París: Le Livre de Poche.
- YLLERA, A. (ed.) (1984): *Tristán e Iseo*. Madrid: Cátedra.

### III) ESTUDIOS EN TORNO A LA LEYENDA TRISTANIANA

#### a) ESTUDIOS POR VERSIONES O REFERENTES A LA LEYENDA EN GENERAL

- ADAM, C. C. et alii (1991): *Tristan et Yseut: la passion amoureuse*. París: Ellypses.
- AITKEN, D. F. (1928): "The 'Voyage à l'aventure' in the Tristan of Thomas". En *Modern Language Review*, 23, pp. 468-472.
- BARTEAU, F. (1972): *Les romans de Tristan: introduction à une lecture plurielle*. París: Larousse.
- BAUMGARTNER, E. (1975): *Le "Tristan en prose". Essai d'interprétation d'un roman médiéval*. Ginebra: Droz.
- \_\_\_\_\_ (1987): *Tristan et Yseut. De la légende aux récits en vers*. París: PUF.

- \_\_\_\_\_ (1990): *La harpe et l'épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*. Paris: Sedes.
- \_\_\_\_\_ (2001): *Tristan et Yseut*. Paris: Ellipses.
- BERNÁRDEZ VILAR, J. (1986): "Pesquisas nas origens do mito de Tristan e Iseu". En *Agalia*, 5, pp. 9-22.
- BERTIN, G. A. (1957): "The Oedipus complex in <<Tristan et Yseut>>". En *Kentucky Foreign Quarterly*, 5, pp. 60-65.
- BERTOLLUCI, V. (1962): "Di nuovo su <<Cligès>> e <<Tristan>>". En *Studi Francesi*, 18, pp. 401-413.
- BLAKESLEE, M. R. (1978): *Mythic Structures in the Old French Verse Versions of the Tristan Legend: An Essai in Exegesis*. Tulane University.
- \_\_\_\_\_ (1987): "Les allusions aux romans de *Tristan* dans l'oeuvre de Jean Renart: études des sources". En BUSCHINGER, D. (ed.): *Tristan et Yseut: mythe européen et mondial*. Göppingen: Kümmerle Verlag.
- \_\_\_\_\_ (1989): *Love's Masks: Identity, Intertextuality and Meaning in the Old French Tristan Poems*. Cambridge: D. S. Brewer.
- BLANCHOT, M. (1954): "Orphée, Don Juan, Tristan". En *La Nouvelle Revue Française*, 15, pp. 492-501.
- BOSSERT, A. (1902): *La légende chevaleresque de Tristan et Yseut. Essai de littérature comparée*. Paris: Hachette.
- \_\_\_\_\_ (1974): *Tristan et Yseut: poème de Gottfried de Strassbourg comparé à d'autres poèmes sur le même sujet. La légende chevaleresque de "Tristan et Yseut": essai de littérature comparée*. Paris: Honoré Champion.
- BUSCHINGER, D. (1971): "Une nouvelle contribution à l'étude d'Eilhart von Oberg". En *Études germaniques*, 26, n° 2, pp. 221-228.
- \_\_\_\_\_ (1974): *Le Tristan d'Eilhart von Oberg*. TT. I-II. Lille: Université de Lille.
- \_\_\_\_\_ (1978): "Le rôle de l'ermite chez Béroul, Eilhart et les dérivés du *Tristant* allemand". En *Sénéfiance*, 5, pp. 269-279.
- \_\_\_\_\_ (1982): "Gottfried de Strassbourg, adaptateur de Thomas de Bretagne". En BUSCHINGER, D. (ed.): *La légende de Tristan au Moyen Âge*. Göppingen: Kümmerle Verlag.
- \_\_\_\_\_ (1987): "Les structures sociales dans le *Tristant* d'Eilhart von Oberg". En *Romania*, CVIII, pp. 109-120.

- \_\_\_\_\_ (1991): "Conjectures sur Eilhart von Oberg". En BUSCHINGER, D. (ed.): *Figures de l'écrivain au Moyen Âge*. Göppingen: Kümmerle Verlag.
- CAHNÉ, C. (1975): *Le philtre et le venin dans Tristan et Yseut*. París: Nizet.
- CAMPA, P. F. (1978): "The Spanish Tristan: State of Research and New Directions". En *Tristania*, III, n°2, pp. 36-45.
- \_\_\_\_\_ (1981-2): "The Spanish Tristan Ballads". En *Tristania*, VII, n°1-2, pp. 60-69.
- CARNEY, J. P. (1955): "Irish analogies to the Tristan story". En *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 6, pp. 95.
- CAZENAVE, M. (1969): *Le philtre et l'amour. La légende de Tristan et Iseut*. París: José Corti.
- \_\_\_\_\_ (1981): *La subversion de l'âme: mythanalyse de l'histoire de Tristan et Yseut*. París: Seghers.
- CAULKINS, H. (1974): "Le jeu du surnaturel et du féodal dans le Tristan de Béroul". En *Mélanges Charles Roasting*, pp. 131-140.
- CLUZEL, J. (1957): "Les plus anciens Troubadours et la légende amoureuse de Tristan et Iseut". En *Mélanges Istvan Frank*, pp. 155-169.
- \_\_\_\_\_ (1959): "Cercamon a connu Tristan". En *Romania*, 80, pp. 275-282.
- CORMIER, R. J. (1976): "Open contrast: Tristan and Diarmaid". En *Speculum: A Journal of Medieval Studies*. LI, pp. 589-601.
- CUESTA TORRE, M. L. (1991): "Origen de la materia tristaniana: estado de la cuestión". En *Revista de estudios humanísticos: Filología*, 13, pp. 185-197.
- \_\_\_\_\_ (1994): *Aventuras amorosas y caballerescas en la leyenda de Tristán*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- CURTIS, R. L. (1970): "Le philtre mal préparé: le thème de la réciprocité dans l'amour de Tristan et Yseut". En *Mélanges Jean Frappier*, pp. 195-206.
- \_\_\_\_\_ (1983): "Wagner's *Tristan und Isolde*: the Transformation of a Medieval Legend". En *Tristania*, VIII, n° 2, pp. 3-14.
- CHOCHÉYRAS, J. (1996): *Tristan et Yseut: genèse d'un mythe littéraire*. París: Honoré Champion.
- DANNENBAUM, S. (1979): "Doubling and Fine Amor in Thomas's Tristan". En *Tristania*, 4, pp. 3-14.
- DAYAN, J. C. (1979): "The Figure of Isolde in Gottfried's Tristan: Toward a Paradigm of Minne". En *Tristania*, 4, pp. 23-36.

- DELAGE, M. J. (1979): "Quelques notes sur Chrétien de Troyes et le Roman de Tristan". En *Mélanges de langue et littérature française du Moyen Âge*, pp. 213-219.
- DELBOUILLE, M. (1959): "Cercamon n'a pas connu *Tristan*". En *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, pp. 198-206.
- \_\_\_\_\_ (1960): "Non, Cercamon n'a pas connu *Tristan*". En *Romania*, 81, pp. 409-425.
- \_\_\_\_\_ (1962): "Le premier roman de Tristan". En *Cahiers de Civilisation Médiévale*, pp. 273-286 y 419-434.
- DEL PINO, M. (1939): "Elementi celtici ed elementi classici nel Tristano di Thomas". En *Archivum romanicum*, 23, pp. 32-336.
- DEWULF, G. et alii (1991): *La passion amoureuse. Tristan-Shakespeare-Laclos*. Nancy: Press Universitaires de Nancy.
- DUFOURNET, J. (1975): "Étude de l'épisode du roi Marc dans la hutte des amants". En *L'information littéraire*, 27, pp. 79-87.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (1990): *Nouvelles recherches sur le Tristan en prose*. Paris: Honoré Champion.
- EISNER, S. (1969): *The Tristan Legend: A Study in Source*. Londres: Northwestern University Press.
- FERRANTE, J. M. (1973): *The Conflict of Love and Honour. The Medieval Tristan Legend in France, Germany and Italy*. Paris: Mouton.
- FISHER, J. H. (1957): "Tristan and courtly adultery". En *Comparative literature*, 9, pp. 150-164.
- FRAPPIER, J. (1963): "Structure et sens du Tristan: version commune, version courtoise". En *Cahiers de Civilisation Médiévale*, VI, pp. 255-280.
- \_\_\_\_\_ (1972): "La reine Iseut dans le Tristan de Béroul". En *Romance Philology*, 26, pp. 215-228.
- GALLAGHER, E. (1980): "Joseph Bédier, rénovateur of Béroul and Thomas". En *Tristania*, V, n°2, pp. 3-16.
- GALLAIS, P. (1967): "Blereri, la cour de Poitiers et la diffusion des récits arthuriens sur le continent". En *Moyen Âge et Littérature Comparée. Actes du Septième Congrès National*. Paris: Didier.
- \_\_\_\_\_ (1974): *Genèse du roman occidental. Essai sur Tristan et Yseut et son modèle persan*. Paris: Tête de feuilles.

- GÉRARD-ZAI, m. C. (1981-2): "La légende de Tristan et Chrétien de Troyes". En *Tristania*, VII, n°1-2, pp. 21-28.
- GIDDEY, J. L. (1984-5): "Le haut et le bas dans le *Tristan* de Béroul". En *Tristania*, IX, n°1-2, pp. 17-26.
- GOLDSCHMIDT, R. (1973): *The Tristan of Gottfried von Strassbourg: An Ironic Perspective*. Los Angeles: University of California Press.
- GRAVIGNI, L. (1968): *Les interventions directes de Gottfried de Strassbourg dans Tristan*. Paris: Université de la Sorbonne.
- GUIGUET, C. (1991): "Tristan, Iseut et la Toile Blanche". En ADAM, C. C.: *Tristan et Yseut; la passion amoureuse*. Paris: Ellypes.
- HANOSSET, M. (1961): "Unité ou dualité du Tristan de Béroul". En *Le Moyen Âge*, 67, pp. 503-533.
- HOFFMAN, D. L. (1979): "Cult and culture; 'courtly love' in the Cave and the Forest". En *Tristania*, 4, pp. 16-34.
- HORNUNG, R. L. (1987-1988): "Wounds and Healing in Gottfried's Tristan". En *Tristania*, XIII, pp. 72-82.
- HUCHET, J.C. (1990a): *Tristan ou le sang de l'écriture*. Paris: PUF.
- JACKSON, W. T. (1959): "Gottfried von Strassbourg". En LOOMIS, R. S. (ed.): *Arthurian Literature in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press.
- JODOGNE, O. (1965): "Comment Thomas d'Angleterre a compris l'amour de Tristan et Iseut". En *Les lettres romanes*, 19, pp. 103-119.
- JONIN, P. (1949): "La vengeance chez l'Iseut de Béroul et chez l'Iseut de Thomas". En *Neophilologus*, XIII, pp. 207-209.
- \_\_\_\_\_ (1958a): "Le songe d'Iseut dans la forêt du Morois". En *Le Moyen Âge*, 54, pp. 103-113.
- \_\_\_\_\_ (1958b): *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII<sup>e</sup> siècle*. Aix-en-Provence: Éditions Ophrys.
- LACY, N. J. (1985): "Deception and Distance in Béroul's Tristan: a <<Reconstruction>>". En *Journal of the Rocky Mountain. Medieval and Renaissance Association*, VI, pp. 33-39.
- LARMAT, J. (1979): "La souffrance dans le *Tristan* de Thomas". En *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge*, pp. 370-385.
- LAVIELLE, E. (2000): *Le mythe de Tristan et Yseut*. Rosny: Bréal Éditions.

- LE GENTIL, P. (1953): "La légende de Tristan vue par Béroul et Thomas". En *Romance Philology*, 7, pp. 111-127.
- \_\_\_\_\_ (1958): "L'épisode du Moroïs et la signification du *Tristan* de Béroul". En *Studia philologica et literaria in honorem L. Spitzer*, pp. 267-274.
- \_\_\_\_\_ (1973): "L'esprit celtique dans le roman de Béroul". En *Mélanges de langue et de littérature offerts à Pierre Jonin*, pp. 409-420.
- \_\_\_\_\_ (1978a): "À propos du mariage de Tristan et de la colère de Brangien dans le roman de Thomas". En *Mélanges Charles Comprooux*, pp. 401-405.
- \_\_\_\_\_ (1978b): "Sur l'épilogue du *Tristan* de Thomas". En *Mélanges offerts à Jean Lods*, pp. 365-370.
- LEGGE, M. (1956): "The Unerring Bow". En *Medium Aevum*, XXV, pp. 79-80.
- LEJEUNE, R. (1962): "L'allusion à Tristan chez le troubadour Cercamon". En *Romania*, LXXXIII, pp. 183-209.
- LODS, J. (1960): "Le Nouveau *Tristan* de Jean Maugin". En *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, XII, pp. 107-116.
- McDONALD, W. (1983-4): "Character Portrayal in Eilhart's *Tristan*". En *Tristania*, IX, n°1-2, pp. 25-39.
- MÉNAGE, R. (1974): "L'atelier de Béroul ou Béroul artiste". En *Romania*, 95, pp. 145-198.
- MÉNARD, P. (1999): *De Chrétien de Troyes au <<Tristan en prose>>. Études sur les romans de la Table Ronde*. Ginebra: Droz.
- MIQUEL, A. (1995): *Deux histoires d'amour: de Maujûn à Tristan*. París: A. Jacob.
- MILIN, G. (1991): *Le roi Marc aux oreilles de cheval*. Ginebra: Droz.
- MITSCH, R. H. (1977): "The Monologues of Tristan in Thomas". En *Tristania*, 2, pp. 30-39.
- MOLTÓ HERNÁNDEZ, E. (1995): *La Fin'amors y los dos Tristán del Siglo XII*. Valencia: Universidad de Valencia.
- MORALES PECO, M. (1999a): "El mito griego como fuente de inspiración de la leyenda de Tristán e Isolda en unos apuntes inéditos de Ferdinand de Saussure: Procris, Hipólito y Enone". En *Epos. Revista de Filología*, XV, pp. 51-69.
- \_\_\_\_\_ (1999b): "El mito de Teseo y la leyenda de Tristán e Isolda. Estudio de unos apuntes inéditos de Ferdinand de Saussure". En *Cuadernos de Filología Francesa*, 11, pp. 239-261.



- MURET, E. (1887): "Eilhart von Oberg et sa source française". En *Romania*, 16, pp. 228-363.
- MURREL, E. S. (1929): "Chievrefuol and Thomas' Tristan". En *Arthuriana*, pp. 58-62.
- NEWSTEAD, H. (1957-1958): "King Mark of Cornwall". En *Romance Philology*, XI, pp. 240-253.
- \_\_\_\_\_ (1959): "The Origin and Growth of the Tristan Legend". En LOOMIS, R. S. (ed.): *Arthurian Literature in the Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press.
- NICHOLS, S. (1965): "Crítica moralizante y literatura medieval. Le Roman de Tristan de Béroul". En *Anuario de estudios medievales*, II, pp.119-133.
- NOBLE, P. (1969): "L'influence de la *courtoisie* sur le *Tristan* de Béroul". En *Le Moyen Âge*, 75, pp. 467-477.
- \_\_\_\_\_ (1981): "Le roi Marc et les amants dans le *Tristan* de Béroul". En *Romania*, 102, pp. 221-226.
- OLLIER, M. L. (1987): "Le statut de la vérité et du mensonge dans le *Tristan* de Béroul". En BUSCHINGER, D. (ed.): *Tristan et Iseut: mythe européen et mondial*. Göppingen: Kümmerle.
- PANVINI, B. (1951): *La leggenda di Tristano e Isoltta*. Florencia: Leo S. Olschki.
- PAQUETTE, J. M. (1987): "La dernière métamorphose de Tristan: Yvan Lagrange (1972)". En BUSCHINGER, D. (ed.): *Tristan et Yseut: mythe européen et mondial*. Göppingen: Kümmerle.
- PARIS, G. (1886): "Les romans relatifs à Tristan". En *Romania*, 15, pp. 597-602.
- PASTRE, J. M. (1987): "La beauté d'Isolde". En BUSCHINGER, D. (ed.): *Tristan et Yseut: mythe européen et mondial*. Göppingen: Kümmerle Verlag.
- PAYEN, J. C. (1978): "Ordre moral et subversion politique dans le *Tristan* de Béroul". En *Mélanges Jean Lods*, T-I, pp. 473-484.
- \_\_\_\_\_ (1979): "Le *Tristan et Yseut* de Lagrange comme un anti-Tristan". En *Tristania*, 4, pp. 52-56.
- \_\_\_\_\_ (1980): "Le peuple dans les romans français de <<Tristan>>: la <<povre gent>> chez Béroul, sa fonction narrative et son statut idéologique". En *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXIII, n°3, pp. 187-198.
- RAYNAUD DE LAGE, G. (1958): "Faut-il attribuer à Béroul tout le *Tristan*?" En *Le Moyen Âge*, 64, pp. 249-270.

- \_\_\_\_\_ (1962): "Trois notes sur le *Tristan* de Béroul". En *Romania*, 83, pp. 522-526.
- REID, W. (1965): "The *Tristan* of Béroul: one author or two"?". En *Modern Language Review*, 60, pp. 352-365.
- RIBARD, J. (1989): *Du philtre au Graal: pour une interprétation théologique du Roman de Tristan et du conte du Graal*. Paris: Honoré Champion.
- ROBERT, R. (2000): *Premières leçons sur le mythe de Tristan*. Paris: PUF.
- RUIZ CAPELLÁN, R. (1995): *Tristan et Dionisios*. Paris: Honoré Champion.
- RUPLIN, F. A. (1965): *A Consideration of Humor in Middle High German Courtly Epic, with Special Emphasis on Gottfried's Tristan und Isold*. University of Minnesota.
- SAHEL, C. (1999): *Esthétique de l'amour; Tristan et Yseut*. Montreal: L'Harmattan.
- SARGENT-BAUR, B. N. (1988): "La dimension morale dans le *Tristan* de Béroul". En *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXI, n°1, pp. 49-56.
- SCHOEPPERLE, G. (1970): *Tristan and Isolt: A Study of the Sources of the Romance*. New York University.
- SCHRÖDER, F. R. (1961): "Die Tristansage uns das Persische Epos <<Wis und Ramin>>". En *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, II, pp. 1-44.
- SCHWARTZ, J. (1970): "Le roman de Tristan et la légende de Pélée". En *Mélanges Jean Frappier*. Ginebra: Droz, pp. 1001-1003.
- SHARRER, H. L. (1979): "Malory and the Spanish & Italian *Tristan* Text: The Search for the Missing Link". En *Tristania* IV, n°2, pp. 36-43.
- SHIRT, D. J. (1980): *The Old French Tristan Poems: a Bibliographical Guide*. Londres: Grant&Cutter.
- SPIEWOK, W. (1987): "La réception du thème du *Tristan* dans la littérature allemande d'Eilhart von Oberg à Wagner". En BUSCHINGER, D. (ed.): *Tristan et Yseut, mythe européen et mondial*. Göppingen: Kümmerle Verlag.
- STICCA, S. (1968): "Christian ethics and courtly doctrine in Béroul's *Tristan et Yseut*". En *Classica et Medievalia*, 29, pp. 223-248.
- STONE, D. (1966): "El realismo y el Béroul real". En *Anuario de estudios medievales*, III, pp. 457-463.
- SUBRENAT, J. (1976): "Sur le climat social, moral, religieux du *Tristan* de Béroul". En *Le Moyen Âge*, 82, pp. 219-261.

- TRINDADE, A. (1974): "The enemies of Tristan". En *Medium Aevum*, XLIII, n° 1, pp. 6-21.
- \_\_\_\_\_ (1979): "Time, space and narrative focus in the fragments of Thomas's Tristan". En *Romance Philology*, 32, pp. 387-396.
- VAN COOLPUT, C. A. (1986): *Aventures quérant et le sens du monde; aspects de la réception productive des premières romans du Graal cycliques dans le Tristan en prose*. París: Louren University Press.
- VARVARO, A. (1967): "La teoría dell'archetipo tristaniano". En *Romania*, 88, pp. 13-58.
- \_\_\_\_\_ (1970): "L'utilizzazione letteraria di motivi della narrativa popolare nei romanzi di Tristano". En *Mélanges de langue et de littérature offerts à Jean Frappier*, pp. 1057-1075.
- VINAVER, E. (1925): *Études sur le Tristan en prose. Les sources et les manuscrits*. París: Honoré Champion.
- \_\_\_\_\_ (1959): "The Prose Tristan". En LOOMIS, R. S. (ed.): *Arthurian literature in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press.
- WALTER, P. (1990): *Le Gant de Verre: le mythe de Tristan et Yseut*. París: Éditions Artus.
- WEAVER, E. (1978): "Tristan Studies in Italy: a Review of Current Scholarship". En *Tristania*, IV, n°1, pp. 3-14.
- WHITEHEAD, F. (1959): "The Early Tristan Poems". En LOOMIS, R. S. (ed.): *Arthurian Literature in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press.
- WILLIAMS, H. H. (1960): "Allusions à la légende de Tristan". En *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 12, pp. 91-96.
- WIND, B. (1960): "Éléments courtois dans Bérout et dans Thomas". En *Romance Philology*, 14, pp. 1-13.

## **b) ESTUDIOS DE LAS VERSIONES EPISÓDICAS**

- ADAMS, A. y T. HEMMING (1976): "<<Chèvrefeuille>> and the Evolution of the Tristan Legend". En *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 28, pp. 204-213.

- ADAMS, A. (1981): "The metaphor of *Folie* in Thomas' *Tristan*". En *Forum Modern Language Studies*, XVII, pp. 88-90.
- ADLER, A. (1952): "A structural comparison of The *Folies Tristan*". En *Symposium*, VI, pp. 349-358.
- ATANASOV, S. (1981): "La cohérence de la folie dans la *Folie Tristan* de Berne". En *Philologia*, 8-9, pp. 66-76.
- BIRGE-VITZ, E. (1983): "The *Lais* of Marie de France: <<Narrative Grammar>> and <<Litterary Text>>". En *Romanic Review*, 74, n° 4, pp. 383-404.
- BORDIER, J. P. (1976): "La <<vérité>> du <<Chèvrefeuille>> ". En *Perspectives médiévales*, 2, pp. 46-53.
- BURGUES, G. (1983): "Chivalry and prowess in the *Lais* of Marie de France". En *French Studies*, XXXVII, n°2, pp. 129-140.
- CALUWE, J. d. (1980): "Dieu et l'amour dans les *Folies Tristan*". En *Marche Romane*, XXX, n° 3-4, pp. 56-61.
- DELBOUILLE, M. (1978): "Le fragment de Cambridge et la genèse des <<Folies Tristan>>". En *Travaux de linguistique et de littérature*, XVI, n° 1, pp. 117-129.
- DURAND-MONTI, P. (1960): "Encore le bâton du *Chevrefeuille*". En *Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 12, pp. 117-118.
- ECKARD, G. (1978): "À propos d'un passage de la *Folie Tristan* de Berne". En *Travaux de linguistique et de littérature*, XVI, n°1, pp. 161-168.
- FAUST, D. M. (1988): "Women Narrators in the *Lais* of Marie de France". En GUGGENHEIM, M. (ed.): *Women in French Literature*. Saratoga: Amma Libri.
- FLORI, J. (1992): "Amour et société aristocratique au XII<sup>e</sup> siècle. L'exemple des *Lais* de Marie de France". En *Le Moyen Âge*, 98, pp. 17-34.
- FOULET, L. (1908): "Marie de France et la légende de *Tristan*". En *Zeitschrift für romanische philologie*, 32, pp. 161-183 y 255-289.
- FRANK, G. (1943): "Marie de France and the Tristan Legend". En *Publications of the Modern Language Association of America*, LXIII, pp. 405-411.
- FRAPPIER, J. (1957): "Contribution au débat sur le *Lai du Chèvrefeuille*". En *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'Istvan Frank*, pp. 215-224.
- \_\_\_\_\_ (1968-9): "Une édition nouvelle des *Lais* de Marie de France". En *Romance Philology*, 22, pp. 600-613.

- FREEMAN, M. A. (1984): "Marie de France Poetics of Silence: The Implications for a Feminine Translatio". En *Publications of the Modern Association of America*, 99, n° 4, pp. 860-883.
- HAIDU, P. (1973): "Text, Pretextuality and Myth in the *Folie Tristan* d'Oxford". En *Modern Language Notes*, LXXXVIII, pp. 712-717.
- HOEPFFNER, E. (1934): "Thomas d'Angleterre et Marie de France". En *Studi Medievali*, 7, pp. 8-23.
- \_\_\_\_\_ (1950): "Les deux *Lais du Chèvrefeuille*". En *Mélanges de littérature, d'histoire et de philologie offerts à Paul Laumonier*, pp. 41-49.
- HORRENT, J. (1946-7): "La composition de la *Folie Tristan* de Berne". En *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 25, n° 1-2, pp. 21-38.
- HUCHET, J. C. (1987): "Le mythe de Tristan primitif et les *Folies Tristan*". En BUSCHINGER, D. (ed.): *Tristan et Yseut. Mythe européen et mondial*. Göppingen: Kümmerle Verlag.
- KJAER, J. (1988): "Le déguisement dans les *Folies Tristan* et la mort chez Thomas d'Angleterre". En OLLIER, M. L. (ed.): *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*. Montreal: Presses de l'Université Montréal.
- KUNSTMAN, P. (1987-8): "Symbole et interprétation: le message de Tristan dans le *Chèvrefeuille*". En *Tristania*, 13, pp. 35-45.
- LE GENTIL, P. (1951): "À propos du lai du *Chèvrefeuille* et de l'interprétation des textes médiévaux". En *Mélanges d'histoire littéraire de la Renaissance offerts à Henri Charmand*, pp. 17-27.
- LEGGE, M. D. (1978): "Le problème des *Folies* aujourd'hui". En *Mélanges de littérature du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle offerts à Jeanne Lods*, T. I, pp. 371-377.
- LUTOSLAWISKI, W. (1886): "Les *Folies* de Tristan". En *Romania*, XV, p. 511-533.
- MARTINEAU-GÉNIEYS, C. (1972): "Du <<Chievrefeuil>> encore et toujours". En *Le Moyen Âge*, 78, pp. 91-114.
- MÉNARD, P. (1979): *Les lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventure*. Paris: PUF / Littératures Modernes.
- MURREL, E. S. (1928-30): "<<Chievrefeuil>> and Thomas' *Tristan*". En *Arthuriana*, I-II, pp. 58-62.
- PAYEN, J. C. (1980): "Le palais de verre dans la *Folie* d'Oxford". En *Tristania*, V, n° 2, pp. 17-27.

- RIBARD, J. (1973): "Essai sur la structure du *Lai du Chèvrefeuille*". En *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, pp. 721-724.
- RIQUER, M. d. (1955): "La Aventure, el *Lai* y el *Conte* en María de Francia". En *Filología Romanza*, pp. 1-19.
- ROBERTSON, D. (1977): "Toward an Aesthetic of the Conteur: the *Folie Tristan* Poems". En *Tristania*, II, nº2, pp. 3-11.
- ROCHER, D. (1987): "Marie de France et l'amour tristanesque". En BUSCHINGER, D. (ed.): *Tristan et Yseut: mythe européen et mondial*. Göppingen: Kümmerle Verlag.
- RYCHNER, J. (1989): "Le discours subjectif dans les *Lais* de Marie de France". En *Revue de linguistique romane*, 53, pp. 57-83.
- SCHAEFER, J. T. (1977): "Tristan's Folly: Feigned or Real?". En *Tristania*, III, nº1, pp. 3-16.
- SIENAERT, E. (1984): *Les lais de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologie*. París: Honoré Champion.
- SPITZER, L. (1946-7): "La lettre sur la baguette de coudrier dans le *Lai du Chevreffeulle*". En *Romania*, 69, pp. 80-90.
- SUMBERG, L. (1967): "The *Folie Tristan* in the Romance Lyric". En *Kentucky Romance Quaterly*, XIV, nº1, pp.1-15.
- THOMARYN BRUCKNER, M. (1981-2): "The *Folie Tristan* d'Oxford: Speaking Voice, Written Text". En *Tristania*, VII, nº1, pp. 47-59.
- THOMAS, A. (1911): "Galeroy dans la *Folie Tristan* de Berne". En *Romania*, XL, p. 620.
- YORK, E. (1975): "Isolt's Trial in Béroul and la *Folie Tristan* d'Oxford". En *Medievalia y Humanística*, VI, pp. 157-161.
- VALERO, A. M. (1951-2): "El *Lai* del <<Chievrefeuil>> de María de Francia". En *Boletín de la Real Academia de buenas letras de Barcelona*, XXIV, pp. 173-183.
- WALTER, P. (ed.) (2000): *Marie de France. Lais*. París: Folie Classique.
- WIND, B. H. (1964): "L'idéologie courtoise dans les *Lais* de Marie de France". En *Mélanges Maurice Delbouille*, pp. 741-748.
- \_\_\_\_\_ (1973): "L'idéologie coutoise dans les *Lais* de Marie de France". En *Mélange Delbouille*, pp. 71-77.

#### IV) DICCIONARIOS E HISTORIAS DE LA LITERATURA

- ADAM, M. et alia. (1972): *Littérature française. XI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*. París: Larousse.
- ALVAR, C. (1997): *Breve diccionario de términos artúricos*. Madrid: Biblioteca artúrica / Alianza Editorial.
- ARAGÓN, M. A. (1994): “La Edad Media: Introducción”. En DEL PRADO BIEZMA, J. (coord.): *Historia de la literatura francesa*. Madrid: Cátedra.
- BADEL, D. Y. (1969): *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*. París: Bordas.
- BAGOT, F. (1993): *Chronologie commentée de la littérature française*. París: Éditions Nathan.
- BEAUMARCHAIS, P. et alii (1984): *Dictionnaire de littérature de langue française*. Vol. III. París: Bordas.
- BOSSUAT, R. et alii (1964): *Dictionnaire des Lettres Françaises du Moyen Âge à la Renaissance*. París: Le livre de Poche / La Pochothèque.
- BRUNEL, P. (1988): *Dictionnaire des mythes littéraires*. Poitiers: Éditions du Rocher.
- BUSCHAERT, C. (1994): *Littérature française. XI<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*. París: Larousse.
- CAMPROUX, M. C. (1953): *Histoire de la littérature occitane*. París.
- CIRLOT VALENZUELA, V. (1994): “La materia cortesana”. En DEL PRADO BIEZMA, J. (coord.): *Historia de la literatura francesa*. Madrid: Cátedra.
- CHEVALIER, J. y A. CHEERBRANT (1988): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- DE RIQUER, M. (1984): *Historia de la literatura universal. Literaturas medievales de transmisión escrita*. Barcelona: Planeta.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (2000): *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- FALCÓN, C. (1997): *Diccionario de mitología grecolatina*. Madrid: Alianza.
- GERRITSEN, W. D. y A. G. VAN MELLE (1993): *A Dictionary of Medieval Heroes*. Gran Bretaña: The Boydell Press.
- GRIMAL, P. (1990): *Diccionario de mitología grecolatina*. México: Paidós.
- GUTH, P. (1993): *Histoire de la littérature française: du Moyen Âge à la Révolution*. París: Flammarion.

- JULIEN, N. (1989): *Dictionnaire de symboles*. Bélgica: Alleur
- LAFFONT BOMPIANI (1990): *Dictionnaire de personnages*. París: Bompiani.
- LAGARDE, A. y L. MICHARD (1985): *Le Moyen Âge. Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire*. París: Bordas.
- MARCHELLO-NITZIA, C. (1985): *Littératures de l'Europe Médiévale*. París: Maguard.
- MARTÍN, H. J. (1999): *Dictionnaire du Moyen Âge*. París: Albin Michel.
- PAYEN, J. C. (1970): *Littérature française. Le Moyen Âge. Des origines à 1300*. París: Arthaud.
- \_\_\_\_\_ (1990): *Littérature française. Le Moyen Âge*. París: Artaud.
- PAYEN, J. C. y J. GAREL (1971): “Le roman médiéval au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle”. En ABRAHAM, P. y R. DESNÉ (eds): *Histoire de la littérature française: des origines à 1600*. París: Messidor/ Éditions Sociales.
- SAULNIER, V. L. (1970): *Littérature française du Moyen Âge*. París: PUF.
- STANESCO, M. (1998): *Lire le Moyen Âge*. París: Dunod.
- STANESCO, M. y M. ZINK (1992): *Histoire européenne du roman médiéval*. París: PUF/ Écriture.
- VAN TIEGGHEM, M. P. (1984): *Dictionnaire des littératures*. París: Quadrique.
- WISHER, E. (1989): *Historia de la literatura. El Mundo Medieval*. Madrid: AKAL.
- ZINK, M. (1992): *Littérature française du Moyen Âge*. París: PUF.

## V) OTROS

- AA. VV. (1928): *Enciclopedia universal ilustrada europeoamericana*. Barcelona: Espasa Calpe.
- ALBOUY, P. (1969): *Mythes et mythologies dans la littérature française*. París: Armand Colin.
- ALIGHIERI, D. (1999): *Divina comedia*. Madrid: Cátedra.
- BAUMGARTNER, E. (1995): *Le récit médiéval*. París: Hachette.
- BENACH, H. (1988): *Guide des idées littéraires*. París: Hachette.
- BENOIST, M. (1975): *L'Homme et ses jardins*. París: Albin Michel.
- BERTHELOT, A. (1994): “L'héritage de Merlín”. En *Magiciens et sorcières dans la culture du Moyen Âge*. Ámsterdam: Rodopi.



- \_\_\_\_\_ (1998): *Le roman courtois*. París: Nathan.
- BLOCH, M. (1968): *La société féodale*. París: Albin Michel.
- BRETEL, P. (1995): *Les ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge (1150-1250)*. París: Honoré Champion.
- BROMWICH, R. (1959): "The Welsh Triads". En LOOMIS, R. S. (ed.): *Arthurian Literature in the Middle Ages*. Oxford: Clarendon University Press.
- BRUNIN, P. (1992): *Mythocritique. Histoire et parcours*. París. PUF.
- CARDONA, F. Ll. (1999): *Mitologías y leyendas europeas*. Barcelona: Edicomunicación.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (1999): *Richard Wagner. Obras escogidas: Tamhäuser, Parsifal, Tristán e Isolda*. Barcelona: Edicomunicación.
- CASARIEGO CÓRDOBA, M. (1999): *El amor y la literatura*. Madrid: Anaya.
- CIRLOT VALENZUELA, V. (1987): *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea*. Barcelona: Montesinos.
- COULET, H. (1991): *Le roman jusqu'à la Révolution*. París: Armin Colin.
- CHEDEVILLE, A. (1965): *La France au Moyen Âge*. París: PUF/ Que sais-je?
- CHUECA GOITIA, F. (2000): *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, H. (1996): *El ciclo mitológico irlandés y la mitología céltica*. Barcelona: Edicomunicación.
- DELCOURT, T. (2000): *La littérature arthurienne*. París: PUF/ Que sais-je?
- DÉLORT, R. (1982): *La vie au Moyen Âge*. París: Seuil
- DESSAINT, (2001): *La femme médiatrice dans les grands oeuvres romanesques du XII<sup>e</sup> siècle*. París: Honoré Champion.
- DE TROYES, C. (1992): *Érec et Énide*. París: Le Livre de Poche.
- \_\_\_\_\_ (1993): *Cligès*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_ (1994): *Cligès*. París: Le livre de Poche.
- \_\_\_\_\_ (1996): *Le Chevalier de la charrette*. París: Le livre de Poche.
- DUBOST, F. (1991): *L'autre, l'ailleurs et l'autrefois. Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*. Ginebra: Slatkine.
- DUBY, G. (1981): *Le chevalier, la femme et le prêtre*. París: Hachette.
- \_\_\_\_\_ (1988): *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres essais*. París: Flammarion.
- \_\_\_\_\_ (1995): *Dames du XII<sup>e</sup>*. TT. I-III. París: Éditions Gallimard.

- DUFOURNET, J. (1977): *Sur le Jeu de la Feuillée. Études complémentaires*. París: Bibliothèque du Moyen Âge.
- DUMÉZIL, G. (1969): *Heur et malheur de guerrier*. París: PUF.
- \_\_\_\_\_ (1986): *Mythe et épopée*. Vol I. París. Gallimard.
- DURANT, G. (1990): *Le décor mythique dans La Chartreuse de Parme*. París: José Cortí.
- FABRE, J. (1992): *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. París: José Cortí.
- FOURRIER, A. (1960): *Le courant realiste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*. París: A. G. Nizet.
- FRAPPIER, J. (1959): “Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d’oc et d’oïl au XII<sup>e</sup> siècle”. En *Cahiers de civilisation médiévale*, II, n<sup>o</sup>2, pp. 135-156.
- FRAZER, J. G. (1991): *La Rama Dorada: magia y religión*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- FRITZ, J. M. (1992): *Le discours du fou au Moyen Âge*. París: PUF.
- GARCÍA GUAL, C. (1974): *Primeras novelas europeas*. Madrid: Ediciones Istmo.
- \_\_\_\_\_ (1981): *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Taurus Ediciones.
- \_\_\_\_\_ (1997): *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*. Madrid: Akal.
- GÉRARD-ZAI, M. C. (1976) (ed.): *Les Chansons courtoises de Chrétien de Troyes*. Berna-Frankfurt: Publications Universitaires Européas, T. 27, pp. 75-80.
- GROS, G. y M. N. FRAGONARD (1995): *Les formes poétiques du Moyen Âge à la Renaissance*. París: Nathan / Université.
- GURGANI (1958): *Wis et Ramin*. París: Les Belles Lettres.
- HINDLEY, A. (1983): “The Fool’s Plays: A study of Satire in the <<Sottie>>: A Review”. En *French Studies*, 37, n<sup>o</sup>2, pp. 445-446.
- HUCHET, J. C. (1990b): *Littérature médiévale et psychanalyse. Pour une clinique littéraire*. París: PUF.
- KÖHLER, E. (1970): “Les troubadours et la jalousie”. En *Mélanges Jean Frappier*, pp. 543-559.
- LAZAR, M. (1957): *L’idéologie et la Casuistique de l’amour courtois dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*. París: Universidad de la Sorbona.
- LE GOFF, J. (1967): *La civilisation de l’Occident médiéval*. París: Arthaud.

- \_\_\_\_\_ (1986): *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. Barcelona: Gedisa.
- LEFAY-TOURY, M. N. (1979): *La tentation du suicide dans le roman français du XII<sup>e</sup> siècle*. París: Honoré Champion.
- LEFÈVRE, Y. (1991): “La femme au Moyen Âge”. En *Mélanges de littérature du Moyen Âge*. Burdeos: Éditions de Viers.
- MARILLIER, B. (1998): *Chevalerie*. Puisseaux: Pardès.
- MARKALE, J. (1992): *Los celtas y la civilización celta*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (1998): *El amor cortés o la pareja infernal*. Barcelona: Medievalia.
- MARROU, H.-I. (1971): *Les troubadours*. París: Éditions de Seuil.
- MARX, J. (1952): *La légende arthurienne et le Graal*. París: PUF / Que sais-je?
- MELI, M. y A. MARINETTI (1986): *Ferdinand de Saussure: La légende germaniche*. Este: Zielo.
- MÉNARD, P. (1997): “Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle”. En *Romania*, XCVIII, pp. 433-459.
- MICHA, A. (1992): *Lais féeriques des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*. París: Flammarion.
- NELLY, R. (1963): *L'érotique des troubadours*. Toulouse: Privat.
- PLUTARCO (1957): *Vies*. París: Les Belles Lettres.
- POIRION, D. (1982): *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*. París: PUF/ Que-sais-je?.
- POLAK, L. (1974): “Tristan and Wis and Ramin”. En *Romania*, 95, pp. 216-234.
- REAL RAMOS, E. (1981): *El estilo de la Chanson de Roland. Las reiteraciones amplificatorias de la Chanson de Roland*. Salamanca: Ediciones Almar.
- ROBERT, P et alii (2001): *Le Petit Robert*. París: Dictionnaires Le Robert.
- ROSEMBERG, S. N. y H. TISHLER (1995): *Chansons des trouvères*. París: Le Livre de Poche.
- ROUGEMONT, D. d. (1972): *L'amour et l'occident*. París: 10/18.
- \_\_\_\_\_ (1996): *Les mythes de l'amour*. París: Albin Michel.
- RYCHNER, J. (1999): *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*. Ginebra: Droz.
- RUIZ DOMÉNECH, J. E. (1990): *La mujer que mira. Crónicas de la cultura cortés*. Barcelona: Sirmio.
- SAINERO, R. (1998): *Los grandes mitos celtas y su influencia en la literatura*. Barcelona: Edicomunicación.

- SOLOMON, R. C. y K. M. HIGGINS (1999): *Breve historia de la filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- STRUMBEL, A. (ed.) (1998): *Le Roman de Renart*. París: Gallimard.
- TROUSSON, R. (1981): *Thèmes et mythes*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- ZUMTHOR, P. (1972): *Essai de poétique médiévale*. París: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1984): *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. París: PUF.